الكاتب ووضعه الاعتباري

د. محمد الدغمومي

1- ظلت مؤتمرات اتحاد كتاب المغرب، ومنذ عقود، ترفع مطلبا تؤكده في ورقة مطالبها وتسميه «الوضع الاعتباري» للكاتب، وتجعله حقا مشروعا، وفي الآن نفسه لم تستطيع أن تشرحه شرحا يبرر المطالبة به: إنه حق غير مقيد بواجبات، تخاطب فيه جهة يقصد منها الدولة أوالحكومة أو وزارة الثقافة..

والمعلوم، رجوعا إلى القانون الأساسي لاتحاد الكتاب أنه هيئة غير نقابية إنه فقط جمعية تعطي لنفسها حق تمثيل الكتاب والمثقفين، وتعاند الجهات التي تتوجه إليها بإبداء مواقف بقدر ما تعبر عن اختيارات تذهب مذهب المعارضة لكل ما يصدر عن المؤسسات الرسمية ترفع شعار الاستقلالية عن كل تنظيم سياسي (رسمي وغير رسمي) في المجتمع المغربي.

ونستنتج من ورقات المطالب أن الكتاب والمثقفين ليس لهم صفة من يتمتع بالوضع الاعتباري؟؟ فهل الأمر كذلك؟ أو أن هناك سوء فهم أو تجاهل لبديهيات؟؟ ومنها ما يفرض طرح الأسئلة:

ما هو هذا الوضع الاعتباري بالضبط كحق للكتاب والمثقفين؟

وما هي الواجبات المتعينة على الطرف المانح له؟

من هي الجهة التي تتكفل به؟

من هم الكتاب والمثقفون الذين يجب أن يكتسبوا الوضع الاعتباري؟؟

وهل جمعية مثل اتحاد كتاب المغرب هيئة لها حق تمثيل كل الكتاب والمثقفين والحديث باسمهم؟؟

وهل هي التي تقرر من هو الكاتب والمثقف فعلا؟

بلا شك هذه الأسئلة لم تطرح بوضوح في مؤتمرات اتحاد الكتاب، وتبعا لم تلق إجابة، إذ بقيت ورقة المطالب عامة مثلها مثل أوراق المؤتمرات التي اكتفت بالتعبير عن مواقف ووجهات نظر «في» و«عن»، بصدد الثقافة المغربية كما يتصورها من صوت عليها ومن لم يصوت؛ مما يتعذر معه حصول أي تعاقد مع الجهات المخاطبة والتي لا تجد سببا يلزمها بتلبية المطلب، خصوصا أن الدولة (حكومة ووزارة الثقافة)، ليس لها أي سياسة ثقافية باستراتيجية تقبل المفاوضة، ومن ثم بقي مفهوم الوضع الاعتباري ملتبسا بل ومتناقضا في سياق الحقل الثقافي بالمغرب. ومتجاهلا بعض البديهيات، منها أن هناك وضعا اعتباريا قيميا (معنويا)، يستحقه الكاتب والمثقف بإبداعه، حين يقدر عمله من لدن المجتمع؛ إذ الاعتراف لفئة من الناس بأنهم كتاب مبدعون أو مثقفون مؤثرون في الحقل الثقافي، أمر متاح ومعبر عن المكانة التي يحظى بها كل من يقدم إبداعا جادا وأصيلا وأيضا كل مثقف له حضور مؤثر في الحقل الثقافي ويساهم فيه بمواقف واقتراحات تستجيب لطموحات النخب وحاجات الفئات ذات المصلحة في التغيير والتقدم والديموقراطية..

مفاد ذلك أن الوضع الاعتباري بمستواه المعنوي والرمزي أمر حاصل، ولا أحد يطلبه إلا من كان متطفلا على الكتابة والثقافة.

تلك بدهية تقترن بها أخرى وهي أن الانتقال من هذا المستوى المعنوي إلى مستوى المطلب النقابي (المادي والنفعي) يحتاج إلى هيئة نقابية مسؤولة لها قانون يقوم بواجبات متفق عليها مقابل حقوق معترف بها، حيث يكون الوضع الاعتباري حقا مشروطا بواجبات.

وحيث أن مجال الثقافة مجال حر ورهين بممارسات مختلفة أغلبها ممارسات حرة

هناك وضع اعتباري قيمي (معنوي)، يستحقه الكاتب والمثقف بإبداعه، حين يقدر عمله من لدن المجتمع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا يوجد قانون يحددها ويلزم من يتلقاها، سوى قانون حقوق التأليف، فمن المتعذر أن تحقق أي جهة هذا المطلب النقابي: علما أن المخاطب (الدولة) في هذا السياق ليس له سياسة ثقافية، تحدد للثقافة وظائف وتنظر إلى الثقافة بكونها أداة إيديولوجية ذات غاية سياسية تعطي لمنفذها حقوقا وامتيازات.

إضافة إلى تجاهل تلك البديهيات تم تغييب النقاش المبدئي الذي يقرر من يستفيد ومن لا يستفيد من الوضع الاعتباري النقابي:

هل هو الكاتب المثقف الذي ليس له مصدر رزق؟

هل هو المثقف الكاتب الحر الذي له عمل موظف وأجير؟؟

هل هو الكاتب العضو في الجمعية – الجمعيات، الذي له إنتاج مستمر أو الذي له صفة الكاتب وعضوية في الجمعية – الجمعيات باعتبار ما كتبه من قبل ولم يعد له أي نشاط في الحقل الثقافي؟؟..

وإذا اطلعنا على لوائح من اعتبروا كتابا ومثقفين، سنجد أصنافا من الناس: أكاديميين – صحفيين – محامين – موظفين سامين – رجال شرطة – رجال سياسة وأحزاب متفرغين – عاطلين. تجارا وأصحاب حرف...إلخ

كل هؤلاء تجمعهم صفة «الكاتب»!

يتعين إذن فتح النقاش الجاد في تحديد الصفة، ثم تحليل الوضع القائم في الحقل الثقافي ومعرفة من له حقوق وعليه واجبات، ومن يمثل من: ثم بعد ذلك إخراج قانون يحدد الحقوق والواجبات قانون يتجاوز ما يعرف بحقوق التأليف ليشمل كل أطراف التداول الثقافي: مما ينجم عنه المقصود بالوضع الاعتباري بمفهوم نقابي.

بمعنى أن هذا المطلب يستحيل بغير إنشاء المؤسسات الكفيلة بمنح الكاتب والمثقف حضوره ومكانته ومجال عمله: مؤسسات بصورة مقاولات وهيئات مهنية متخصصة ثقافيا وهيئات تمثيلية معترف بها، ودولة لها سياسة ثقافية تسمح بالتفاوض والشراكة والتعاقد.

وللأسف فالحقل الثقافي بالمغرب ما زال مزاجيا، ارتجاليا بوزارته وبجمعياته ومسارحه ودور نشره وتوزيعه وإعلامه الذي يقر بأن ممارسة الكاتب ونتاجه عمل تترتب عليه حقوق تجعل الوضع الاعتباري المادي تحصيل حاصل من جملة القوانين التي تحكم كل أشكال التوظيف والاستهلاك الثقافي.

من حق اتحاد كتاب المغرب أن يطالب بهذا الوضع الاعتباري للكتاب، معنويا وماديا لكن عليه أن يعي أن الوضع الاعتباري لن يتجاوز المكانة الرمزية دون تعاقد مؤسسي يضع الثقافة ضمن سوق التداول المحكوم بقوانين تسمي الواجبات والحقوق الشاملة لكل من يمارس العمل الثقافي، لأنه كبقية الأعمال، أما الوضع الاعتباري المعنوي الرمزي فهو متحقق يتمتع به كل كاتب ومثقف له حضور إبداعي وفكر يثير الاهتمام. ولا ينازع فيه أحد سوى المثقفين والكتاب الذين يتحاسدون ويتنابذون...

إبداع

نزيف الصدى

محض قصيدة رسمتُ للوردة
قبلة بحجم حمرتها
وابتعدت ما شاءت القافية.
...
المساء ثقيل الخطو
والقمر في أتم العري
يرقب سقوط النجوم
على شهوتها،
...
على حافة الحزن
أصارع السقوط،
أنتظر الحلم
أن يتم نضجه
أنتظر المشهد

أن يحد نزوته،
...
أصبح النزيف عنوان الحكاية
وشهر زاد تواطأت
مع صبح كاذب
وسكتت عن الكلام المباح
وغير المباح،
...
التيه يبارك صمتنا،
لعنة المشهد
تزف الهنا إلى الهناك
باسم التوحد:
قتلى.. جرحى.. دم
نوي.. انهيار.. صراخ

...إلى آخر المتوقع،
وقصاصة الخبر
ترتب انكسارنا
دون اعتذار
...
للمشهد صدى
وللصدى نزيف
وأنا المثقل بهواجسي بينهما
أحاول رسم مشهد
بحجم الحلم
حين يتم نضجه

■رشيد شوقي

نِكَايَةً بِالمَدِينَةِ

إِلَى مُنِير بُولْعِيش شَاعِراً رَمَى بِالأَبَدِيَّةِ
إِلَى البَحْرِ وَانْسَحَبَ فِي صَمْتِ العُظَمَاءِ

هَرَباً مِنْ بَشَاعَةِ المَشْهَدِ،
تَدْنُو «طَنْجَةُ العَالِيَةُ»
مِنَ «الْجَبَلِ الكَبِيرِ»
المُطِلِّ عَلَى قَلْبِكَ المَنْسِيِّ
جِهَةَ البَحْرِ..
وَتِلْكَ الرَّافِضَةُ بِبِنْطَالٍ مُمَزَّقٍ*،
تَصْعَدُ رَغْمَ بَشَاعَةِ المَشْهَدِ..

عُشْبٌ مِنْ أَقَاصِي القَلْبِ يَسْقُطُ،
وَأَنَا أَمْشُطُ عَلَى طُولِ «البُولْفَارِ»
هِيبِّياً يَسْتَعِينُ بِقُبَّعَةٍ
كَيْ لاَ تُزْعِجَ أَصْوَاتُ المَطَارِقِ
قَصِيدَةً تَتَدَرَّبُ عَلَى الغِنَاءِ بِالبَالِ،
قَصِيدَةً مُصَابَةً بِفُوبْيَا الضَّوْءِ..

هِيبِّياً يُخْفِي وَجْهَ شُكْرِي
دَاخِلَ حَقِيبَتِهِ؛
كَيْ لاَ تَتَّهِمَهُ المَدِينَةُ
بِالْخُبْزِ الحَافِي،
أَوْ زَمَنِ الأَخْطَاءِ..
هِيبِّياً يُشْبِهُنِي
فِي التَّمَاهِي مَعَ مُوسِيقَى بَاكُو دِي لُوسِيَا

لِأَنَّ تَسْرِيحَاتِ نُجُومِ هُولِيُودَ لاَ تَرُوقُهُ
مَشَى الهِيبِّيُّ
عَلَى سَجَّادَةٍ مِنْ غَيْمٍ،
وَلِأَنَّ طَنْجَةَ لَيْسَتْ عَالِيَةً بِمَا يَكْفِي،
مَشَى الهِيبِّيُّ عَلَى سَجَّادَةٍ مِنْ غَيْمٍ..

مَقْبَرَةٌ تُجَاوِرُ البَحْرَ؛
بِالمَقْبَرَةِ عُشْبٌ يَابِسٌ..
مِنْ بَعِيدٍ
أَرَى سَفِينَةً تَحْمِلُ البَحْرَ
صَوْبَ المَقْبَرَةِ..

أَتَوَسَّدُ حُلْمَكَ لِأُكْمِلَ حُلْمِي
بِقَصِيدَةٍ نَثْرٍ تُعَلِّقُ أَبْيَاتَهَا
عَلَى سِيَاجِ مَقْبَرَةٍ
نِكَايَةً بِالمَوْتِ
نِكَايَةً بِالمَدِينَةِ
......

■ نَسِيمَةُ الرَّاوِي

* الرافضة: قصيدة للشاعر المغربي الراحل منير بولعيش من ديوان «لن أصدقك أيتها المدينة».

البيان الأول: نرسيس يغني...

أبجل خطوتِي...
أنا أمشي أمامي
وخلف جلالتي أمشي وحولِي
متلحفا بقصيدتي
أغادر أضلعي.. فرحا بقولي
يدي فكّت حبال نهايتي
أنا من جئت قبل بدايتي
أنا من جئت قبلي
غدي بيدي.. وحلمي في يغلي
وللناس البقايا
من الحلم الجميل اذا حلمتُ...
وللناس المنايا
ولي حق الخلود اذا انتصرتُ
أنا لي ما لهم
لأني منهم ولهو بعثتُ
ولي ما لن يكون لهم
لأنهم شضايا...
ضعاف كالصدى ومزيفون كما المرايا
وإني منهم حتما برئت..
ولي ما ليس يملكه سوايا
لي النايات والغايات ترفعني إلى عرشي
وتلهمني قوايا
لي الكلمات تبعدني عن النعشِ
وتزرع ظليَ العالي زوايا
ولي قصر رخامي كبير
ولي جيش خطير... لي عبيد بالألوف وولي ولي رعايا
ولي فتح البلاد محبة
ولي أفق ستفتحه يدايا..
ولي حقل أحن اليه.. لي مطر
أجِن عليه لي قمر
يعلق في سمايا
ولي جسر الى كون يرممه غنايا
ولي شجر يرافقني وأنهار تبايعني...
ولي زهر تخلفه جميلا -حيثما مرت- خطايا
أنا لي عالمي ما بين كفيَّا...
أنا لإرادتي وإرادتي فجرٌتفجّر في حشايا
ومنذ طفولتي علقت حلمي نصب عينيَّا
وخبات الحقيقة في منايا
أنا وأنا وغيري باطلُ..
أنا لغدِي سأحمل رايتي
سأواصل
لأعتق صورتي من بين أنياب المرايا
لتعشقني... وأسكنها دمي
ونواصل
الى ما لست أدري مِن هوايَا
أنا وأنا وغيري باطل...
وللناس البقايَا
من الحلم الجميل اذا حلمتُ...
وللناس المنايَا
ولي شرف الخلود اذا انتصرتُ

■طارق بكاري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

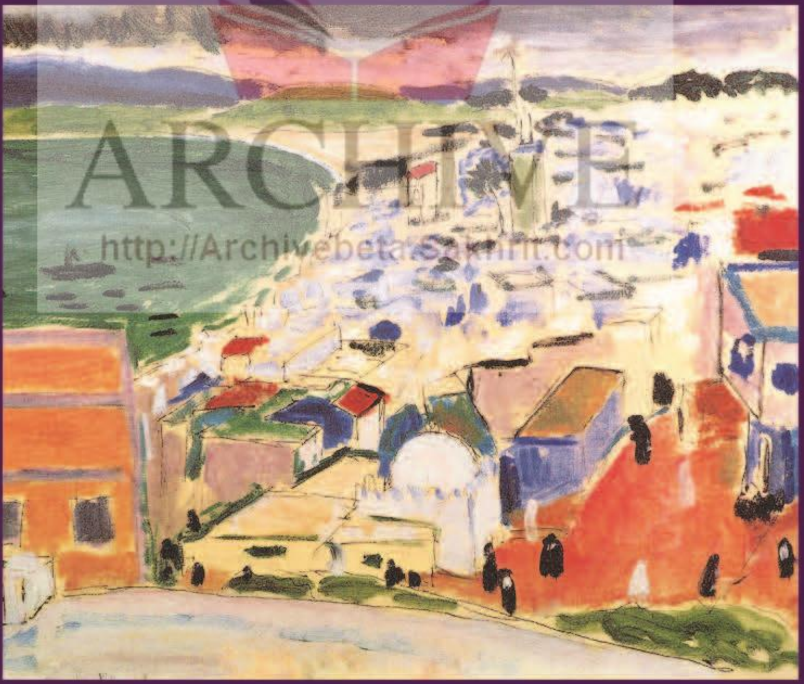
رحيل النوارس

السكون هذه المرة ينسج خيوطا ذهبية حول المكان، أحيانا يهم هذا السواد القاتم بالمغادرة بعد أن يسدل الستار عن لوحة ليلية رسمت بريشة لم تحرك إلا لهذا المشهد أو ذاك، ولكن للصمت سر عميق يزيد المكان خشوعا و رهبة...لا أحد يدرك هذا الهدوء و مغزى هذا المشهد الذي صار يتكرر مرارا و تكرارا سوى هذا الشاب النحيل الممدد فوق كرسي أزرق، متأبطا صورة لا يكاد يفارقها حتى في الحمام.

إنها إسبانيا التي اعتاد «سعيد» أن يعانق ديارها في حدود اللامعقول عبر كوابيس الليل المعنونة بحلم من أحلامه، هذا الحلم المتعب الذي مرغ وجهه في الرغام غير ما مرة أمام أولاد الحومة.

بضعة كلمترات فقط بحرا للثم الوجه الآخر من اسبانيا لكنها تحول بينه وبين نصفه الآخر، فيربط الاتصال مع موعده المعتاد لحضور لقاء صوفي تتعالى فيه أصوات روحانية هي أقرب إلى النشدان من الابتهال، موعد أدمن عليه وأصبح ضمن برنامجه اليومي، وكيف لا وهو السبيل الوحيد لرؤية الأرض الأخرى رغم البحر والجدران والكلاب الزرق المداومة على الحراسة الليلية.

هكذا يقف «سعيد» عند «سور المعاكيز» المطل على البحر بمدينة طنجة مكان انتقاه بعناية يفي بالغرض يستحق من خلاله أن يرى أرض إسبانيا، أرض مشاكسة ومخادعة تظهر في ليلة صافية لا يكدر جوها الضباب وتختفي في غيرها، لكن سرعان ما يتلاشى حلمه و تتناثر شظاياه في الهواء، ويعود إلى وعيه مشاركا أصدقاءه لعبة الحياة، فهو إما جالسا على طاولة لعب الكارثة أو متأملا ضباب اسبانيا... ولكنه الآن ترسو سفينته بجانب هذا العمود الكهربائي الذي يقابل منزل أميرته، منتظرا إياها إما من اجل دس رسالة غرامية في جيبها بالتي هي أحسن أو تحريك العين اليسرى بالعرض البطيء.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنها «فاطمة» ذات الشعر الطويل المنسدل على ظهرها، والعيون السوداء الشبه نائمة، تمشي أمامه الهوينى تتطلع إليه بابتسامة شاعرية يقتفي أثرها كالعادة، ويحاول أن يهمس بشيء ما تتخلى عنه العبارات وتنتهي الجولة دون أي كلام.

كان الجو يعد بمطر غزير يوحي بأشياء غريبة لا يفقهها إلا راكب البحر أو البحر نفسه، خرج من الباب الخلفي هز رأسه في الضوء الخفيف، نظر خلفه، بدا عليه أنه طوى صفحة حياته الماضية، ولماذا يتذكرها...؟ إنها حياة الذل: بيع السجائر ومسح الأحذية تحت لكمات المخازنية. وقف فوق سوره المعتاد، ردد بعض الآيات التي حفظها في الكتاب بلكنته الشمالية، علها تمد عمره وتقيه من شراسة الأمواج.

أسند رأسه إلى يده اليمنى سافر بخياله في الفضاء الشاسع،فيرى أنه قد عاد من إسبانيا بسيارته المرسيدس حاملا معه ما تيسر من عملة اسبانيا الصعبة، علت زغاريد النساء، نزل من السيارة، أوصد بابها بجهاز التليكوموند، صافح أصدقاءه على طريقة اسبانيا، خاطبهم بلغة اسبانيا: «holla holla» لم يفهمه أحد رغم ما أشار إليه أبوه برأسه مومئا «نعم».

هناك تقف «فاطمة» حيث وقف هو، رفعت عينيها على امتداد البصر لأول مرة أدركت كيف يغازل البحر مدينتهم الشقراء ويبعث بوروده إليها عبر زرقته المتصلة بزرقة السماء. داعبت الرياح شعر «فاطمة» وتطاير وشاحها كعصفور قرر الرحيل، فتتذكر «سعيد» وصمت «سعيد» فتشرع في تفسير الجمل والعبارات ربما كان يقول: «أهاجر من أجلك ومن أجلي من اجل الكرامة والعيش الكريم، من لجل شخصيتي الأخرى التي فقدت هويتها ما بين الحرمان والضياع، أريد أن ألتحم بها أن أضمها إذا أمكن، بعد ذلك لن امسح الأحذية و لن ألتقط الدراهم من الأرض» هكذا تخيلت همس كلامه لكنها تعود للسؤال وتقول: «و ماذا بعد ...؟»

في اليوم التالي عادت «فاطمة» إلى عزلتها وعادت كلمات «سعيد» إلى أوكارها، شعرت بضيق اللحظة ويا لها من لحظة، أهي لعنة السماء أم شيء ما يحدث بهذه المدينة النائمة بين هول البحر وتراتيم الأمواج. على حين غرة تسمع دقات متعاقبة على الباب تخمن قبل أن تهم بفتحه فتقول: «لكن الباب ما قرعته الرياح». إنها صديقتها التي قضت معها سنوات الدراسة أو بالأحرى الأيام القبيطة، تقف أمامها ووجها لوجه تحاول أن تخبرها شيئا عن سعيد يطن لسانها العصيان، لكن فاطمة تفهم صمتها، تنظر إلى صورة «سعيد» بينما تنساب دمعتان من عينيها.

■ حميد المعروفي

راقصةُ البَالِيهْ

الوصولُ المُتأَخِّرُ
إِلَى ساحةِ الانتِظارِ
يُشْعِرُنِي بالضّجرِ.
فِي بَهوٍ لامِعٍ
بالوَصلاتِ الإِشْهارِيةِ،
تَتَساقَطُ الخُطَى
بينَ الأَرصفةِ،
وتَذبلُ في أَوّلِ الخَرِيفْ
لا أَحدَ يأبهُ بجَسدٍ
ينزفُ فِي قاعةِ البَالِيهْ
المكتظة بالأَلوانِ
وبِجلبةٍ
تقتلُ الرّقْصةَ
الأَنِيقةَ لنورسةٍ
تَميلُ إلى السّماءْ،
الموسِيقى تتمايلُ
على وقْعِ خُطاها،
والعيونُ المُحدِّقةُ
في الحِذاءِ
تَنْتشِي بالمعنى المُتجدِّدُ
مثلَ السّحابْ.
لا أَثرَ هُنا
لِبياضِ الثّلجِ
فِي ذاكرةِ الرّمْلِ
وسرعةُ السّفَرْ
تتجاوزُ خوْفَ السّائقِ
من السُقوطِ
فِي منحدراتِ الحنِينْ
الوجوهُ تتشابهُ فِي الأُفُقِ
المواعِيدُ المحدّدةُ سلفاً
تتغيّرُ مع تبدّلِ
رنّاتِ الفُصولِ
وأنا في ساحةِ الانتظارِ
أترقّبُ راقصةَ البَالِيهْ
وفِي يديّ باقةُ وردٍ
وحذاؤها الذّهبي.

■ محمد العنّاز

ابن الخطيئة

«تربصوا بي في ظلمة زقاق ضيق وتناوبوا على جسدي كما يتناوب الخمّارون على كؤوس نبيذ رخيص.. ثمّ جئت أنتَ لتأخذ نصيبك من سفالة هذا العالم، أو لتدفع ثمن الخطيئة بدلا عمّن اقترفها. نصيبك من كل شيء مضى.. في حياة بليدة ومبتذلة».

هكذا قالت له مروة الصادقي وهو يلحّ عليها ليعرف من يكون. كان يمنّي النفس بأب مات أو حتّى بتجربة حب، غير أنّ الحقيقة كانت أكثر حقارة من الماء العدم.

سألها عن الرّجال الذين استباحوا جسدها. قالت له:

«لم أتبيّن وجوههم في عتمة الزّقاق.. كانوا أربعة وربما خمسة».

لا زالت الكلمات البذيئة لأطفال الزّقاق تلاحقه، حتّى النّساء كنّ يمنعن أولادهن من مصاحبته.

«أنا، كما يشتهون، أنا الحقارة والدّونية ولحظات مشينة في درب متعة بليل المنبوذين».

ومن شهر إلى شهر، غيّر الأزقة، راحلا من حي إلى حي، حتى يصير أبعد عنه، غير أن أبناء الزّقاق سريعا كانوا يعيدونه إليه.. إلى الماضي والذكرى.

قال له أدهم المعطي، صاحب ورشة لإصلاح الدراجات، بعد أن أمضى بمعيته أياما عدة:

ـ قلت لي إنك ابن..

تردد أدهم بعض الشيء، اضطرب صوته، استعاذ بالله ثم استدار. أمره سامي الصادقي أن يتوقف، كان صوته صارما كما لم يعهد أدهم من قبل. قال له:

ـ أنا ابن الخطيئة، غير أنني أشرف منكم جميعا.

سوّى المحل بالأرض دون أن يبقي شيئا على حال.. ثم تابع رحلته، من زقاق إلى زقاق، إلى أن ضاقت به الأزقة.

«وأنتم بمَ ستنادونني، أبذنب لم يكن صنيعتي أم تتعففون عن الدناءة وتشيحون بوجوهكم جهة اليمين؟ أنا أكرهكم، أكره العالم، سأصطادكم كما الفئران في عتمة الأزقة وأنتم سكارى أو تحت القناطر وأنتم تعانقون المومسات، ومن عتبات منازلكم حتى، وأنتم مقبلون على حياة لا تستحقونها».

الأيّام كلّها تشبه بعضها في زمن رتيب لا يعترف بالمقهورين، نفس الحكاية تطارد نفسها والقصص كالصحاري تتشابه في أزقة المنبوذين السرطانية التي تبلغها الباغيات ولا تصلها الشمس.

ثمّ قرّر أخيرا أن يغادر المدينة، لم يعد صدر فاس الهرم يتّسع له، اعترض شويحنة تحمل بقايا خبز ومتلاشيات كي تقلّه إلى أيّ مكان على وجه الأرض. كأن الماضي يقطن هنا، في عتمة الأزقة الباردة والجدران البالية للمدينة العجوز.

على المقصورة اختلطت الرّيح بالذكرى، تسرع الشويحنة ويتوالى الماضي.. ثم تعود الذكرى مع الرياح التي تتواصل.

ألقته الشويحنة كجيفة متعفنة في شوارع الدار البيضاء. كان صباحا حزينا رست فيه الشمس على متن يوم آخر حزين. السّحابات التي تناثرت كندف ثلج صغيرة ومتباعدة كانت ذكريات جميلة في زرقة تطفح بالمحن.

ثمّة وجد بضعة شوارع أنيقة، مزهوة بخيال من شيّدوها وأخرى تشبهه: منكسرة، بذيئة، ضائعة في ماضيها..، وأناسا يحيطونه بنظرات الريبة.

«كانت نظراتهم تحاكمني، تغريني.. البعض كان يهابني».

ثم عشق مطاردة الرّجال. كان ينتقي فرائسه على أبواب الحانات والمراقص، يتعقّبهم في شوارع المدينة ويقتنصهم في ظلمة المصابيح المعطلة والدّروب الخاليّة، يستلبهم جميعا حافظات النّقود، أوراقهم الرّسميّة ويمرّغ وجوههم على الأرض، يوسع بعضهم ضربا، يذبح آخرين وينتزع عن البعض الآخر كلّ ملابسه..

حتّى إن شفى غلّ يوم عاد اليوم الذي يليه لاقتناص رجل آخر على باب بخت أو خمّارة.

«أنا اللّعنة والحقد.. هابوني».

تعقبته الشرطة في نهاية يوم خريفي. كان يشعر باللّذة والزّهو وهم يركضون خلفه. أحسّ لأوّل مرّة أنه ذو شأن، استطاع أن يحرّك عميدا وضبّاطا والعديد من حرّاس الأمن.. ويسوقهم خلفه، حيث يريد، دون أن يظفروا بشيء.

بكلِ ليلة كان يقدّم رجلا قربانا للشيطان وعند الفجر يقصد غرفته الحقيرة في حي سيدي مومن ولا يستفيق حتى مطلع ليل جديد.

خمس سنوات من عمر لقيط.. نشر فيها الرعب والخوف في شوارع البيضاء.. وحين أكثرت الشّرطة من مطارديه وجعلت له في كلِّ حانة عيونا وأعلنت جوائز لمن يدلّ عليه من عامّة النّاس اختار وجهة أخرى...

في الليلة نفسها التي اقتحموا فيها غرفته فجرا، اعترض شويحنة ثانية راحلا إلى مكان آخر على وجه الأرض، إلى أيّ مكان، بحثا في عيون رجال اللّيل عن اللّذين استباحوا جسدها في غفلة من عيون النّاس.

«أنا الآن أمارس غوايتي، أغير ليلا وأترك لهم النّهار كي يبحثوا عني والكثير من المداد والورق.. ثمّ أقلّ شويحنة أخرى، كلما اقتربوا مني، نحو أيّ مكان، لأقتنص اللذين تصيّدوها في درب الليل. لربما تكون وجهتي هذه المرة مدينتك أنت».

■ محسن الوكيلي

شذرات حارقة

■ حسن الرموتي

إلى الراحل محمد البيحي هناك.

النهر

أودعت النهر حكاية
واهنا سار في الميدان
نحو المقصلة
ووهج الظهيرة،
يغتال خطاه
ويرسم على ضفتيه مقبرة

الليل

بالأمس رأيت الليل
ينازع الشمس في شفقه،
يصاول موج اليم
وحيدا،
ثم يستكين لظله.

الوطن

من شرفة نافذة كان يطل
يمسح وجنتيه خجلا،
يهبني بسمة
ودمعة،
ومن بعيد يلوح لي
بقصيدة رثاء.

الحلم

بين الكبوات
ضاعت خطاه،
وعلى رصيف القلب
فتح قلبه للصدى
وسار نحو غيمة حارقة.

الوهم

سراب يغويه،
وعلى القلب تجثو
سواحل متعبة،
والفراغ يتجول وحيدا
وعلى حافة الصمت
يبحث عن أفق،
أو مرفأ أخير

الماء

جنون الماء
يستكين لضفته،
يتوكأ على رذاذه
ومن خفره
يضم إزاره.

الحمام

في هديله نبض،
وشذى كأس
أودعتها أغاني الفجر
بعض الغناء
وحزمة من وله.

الشاعر

قصائد يتيمة
تغدو ينبوعا
بين أغصان بليلة،
وشاعر أصيل
ضيع استعارته
وانزوى لسماء عليلة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في مقام الماء دائما عند الضوء
إلى المبدعة سميرة القادري
في أرضها القصيدة..

إبداع

أول ما تبقّى من الرماد من بعيد

- 1 -

ضوء ثقيل
يندلق كالليل
خانق طيفه..
في سدول شدوه الدافئ
أعراسًا
من جمرة
شظايا الخيبة
برؤيا العتم
أسدل وخز القشرة
وأسرح أخيلتي الرعناء
بالأسود الشفاف
من ظمأ
يرمي ربيعي
في قبور الأثير
بتراتيل قرمزية..

- 2 -

هذا السحر المرتاب
من جليد الصمت
يشرح جراح الخلو
وقبو الماء
من أرقة الأوراق
حفيفًا عن آخره
لكل العابرين
أو الغرباء
في الهمس نسيمًا
ليلملم حورية كفي
من الضياع
إلى التشرد الذي يراقبنا
سباتًا.. سباتًا
بنسيم الهواء
الذي يخلخل العلامة
حتى الدمار
والأفق
في أحشاء الحجارة
كل نزيف
واحتراق يعود أصيلاً
للأشياء البالية
فأصير في صحني
مسلم هتكي المخمور
من رمال إلى جحيم
مثل الدجى
المترنح في القوام
المشرد في الريح
كالرماد..

- 3 -

ما بين العتمة والضوء
يطل خريفه
وشاحًا مرصعًا
بالغربة والمرارة
ينبذ غسقًا بروحي
نبيذ المارة
بأصقاع الصوت السرمدي
في البهاء..
وفي الجدار المائل
في الخفاء..
تولد الجمرة
من نقطة الماء
بالنبج الخصب
على تخوم النهاية
لغوًا مسرجًا
سلاسل من الوقت
تنتظر كالغابة
أقفاص الأجنحة..

- 4 -

المشهد القاتم
المنهل بالعتبة
نشوة الفقراء حذاه
تشع خيوطا
إلى نطاقه الزائغ..
شاحب في تيهه
في وجه الهواء
رنينًا يسقط الصقيع
فوهة كالثلج
تجرجر منها صدر النصل
أو تبيد..
تجيء من الفراغ
وأنشودتها الخاسرة
تقتلع العطش بالوقت
من مهب الردهات
وكل خلوة
تهرم بعمق الصوت
في نواح الضوء
أسجافًا وارفة
بأروقتها الوهاجة..

- 5 -

الفقراء القتلى
الذين مروا بالحبل
على طين
وعتابة
يحملون المدار البعيد
في همسة الفخاخ
نحو رصاص فاتح
ينتظر الهاوية
في لوعة الخسارةِ
فطويت الباب قليلاً
من حدة الدوار
أو النزول
رغيفًا زهرًا
لأتقمص الظل
ولادة طاعنة
في العتبة..

- 6 -

الأصداف الشاحبة
ذات الحمى الليلكية
رخام الريح
بجحيم الصاعقة
تأبطت وجهة المختتم
أسلحة ناصية
في صورة نفسي
خلجان دمائه
بعد الزيف الأول
بالخطو المبرح
تحت الرحيق المسفوح
زمرة الصخر المستبد
وأمضي محوًا بالحرقة
بين الكائنات النارية
حتى أقبر الأشياء
رمادًا لا ماء..

- 7 -

كل الأنفاس المحمولة بحطامه
تطلق الرصاص بالرماد
في أبهة الجراح
ما بين الحكايا والحكايا
بعيون العبور
يورق الأنين بنور الرشق
وصخب الدمار
وصقيع خمرته
حتى يغزل سديم الدم نجيمتي
ويكشف الليل عن فجيعتي
في استدارة مجهولة
وقبو منفوخ
تفرش الحدائق غيمة بصلاتي
أمومة المارين
بعيدًا عن شظايا الخريف
هكذا أنبذ القادمين في اللغو
في العراء..

- 8 -

سنونو يرتجف صخبًا
من حدة الموت
يروي الملائكة ظلالاً
ويغزل الوجع سهادًا أسود
في مقبرة الجرذان
وفي المناديل المجففة بالرعب
رنينا كالفداحة
يرنو في الهتك الأول
بريح بسملتي..

- 9 -

شعبًا من الفوضى
يتكاثر أكفانًا أكفانًا
إذ ينفجر كالقتل
تحت دمع المسافات
على مر الحالات الميكانيكية
من صمت إلى صمت
تبوح الأعضاء بهزيعها:
إنا نركب الأخطاء
فخاخ الغبار كالموج
خوف لا يبيد السكينة
من الخديعة
يقتل الكلام نزفًا
بيننا بقايا الحصار الحابل
مثل الفراق..

- 10 -

هي في الفقد شمعة
في اصفرار الأسود
بخريف الرمل
وصحوة العتمة
على أطياف الأجساد
المطرزة بالمغيب والغبار
من حدة الإشراق..

- 11 -

العزلة جسم نابض
بالموت والوقت والدمار
ينفخ أجنحته كالأفلاك
وعابر التراتيل
كوخز النار المشرع
بصفاء الضباب الغاضب
رصاصًا سرمديًا
كفنوه بالضباع
تحت بهاء الطوفان
ومتاهات الانكسار..

- 12 -

يا هالكًا في الرغبة
يا حالمًا في السطو
يا مرتجلاً في المحن
هل يشق الحضيض زرقته
حدسًا للطعن؟

- 13 -

وحدها الريح
تجيء من الليل
لا عقارب الوقت
ليكن الموت رجفةً
ولتكن المقابر نمًا
بعطش الفقراء
بين الريح والنهار.

■ أنس الفيلالي

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

■مُحَمَّد عَنْفُوف

قَصِيدَةٌ إِلَى الشِّعْرِ

بَهَاءُ يَاسَمِينْ
فُوَيْقَ مَهْدِ الصُّبْحِ،
وَرَفَّةُ النَّدَى عَلَى إِهَابِ الْوَرْدْ.
عَلَى جَنَاحِ طَائِرِ الْحَمَامْ
أُنْشُودَةُ السَّلَامْ..
لَآلِئُ الرُّضَابِ فِي شِفَاهِ الْعُشْبْ.
وَفِي صَبَا الصَّبَاحِ يَعْبُرُ الْعَبِيرْ،
وَأَحْرُفُ الْهَدِيلِ فِي شِفَاهِ فَاخِتَةْ،
وَحِينَ يَكْبُرُ النَّهَارْ
تَسِيرُ فِي الْمَدَى الأَشْعَارْ؛
اَلشِّعْرُ فِي بَهَاءِ بِرْكَةِ الْقَمَرْ،
وَفِي زَبَرْجَدِ النَّعْنَاعِ، فِي نُضَارِ السُّنْبُلَةْ،
وَفِي وَجِيبِ قَلْبِ نَحْلَةِ
تُحَوِّلُ الشَّذَا
وَلُؤْلُؤَ النَّدَى
إِلَى نُهَيْرِ كَوْثَرٍ وَسَلْسَبِيلِ عِيدْ،
اَلشِّعْرُ فِي جَنَاحِ عَنْدَلِيبْ
يَرُشُّ مِنْ مِنْقَارِهِ النَّشِيدْ
عَلَى قَرَنْفُلِ الصَّبَاحْ
يَمْتَـدُّ فِي الْمَدَى؛
مِنْ عَتْبَةِ الْيَنْبُوعْ
إِلَى نُجَيْمَةٍ تَطِيرُ عَالِياً عَلَى ضِفَافِ بِرْكَةِ الْقَمَرْ.
اَلشِّعْرُ فِي سَلَامِ وَرْدَةِ
وَفِي نِزَالِ شَوْكْ.
اَلشِّعْرُ فِي أَنَاقَةِ الْفَرَاشَةِ الْوَسِيمَةْ
وَفِي تُرَابِ الأَرْضْ.
وَعُلِّقَتْ قَصَائِدُ الْمُعَلَّقَاتْ
عَلَى جِدَارِ الْبَيْتْ،
عَيْنِيَّةُ الرَّئِيسِ الشَّيْخْ
أَبِي عَلِيٍّ ابْنِ سِينَا
نَبْعٌ مِنَ الْقَوَافِي
تَجِيءُ فِي قَوَادِمِ الْوَرْقَاءِ وَالْخَوَافِي
مِنْقَارُهَا يَرُشُّ الْوَنَقْ
لِيُزْهِرَ الْفِرْدَوْسُ فِي الصَّلْصَالْ،
وَفِي مَعَرَّةِ النُّعْمَانْ
تَجِيءُ أَحْرُفٌ وَضِيئَةٌ خَضْرَاءْ
إِضَاءَةً لِعَتْمَةْ
لِكَيْ تَرَى الأَشْيَاءْ..!
وَفِي رَوَابِي الأَنْدَلُسْ
يَمُوتُ أَوْ يَضُوعُ كُلَّ عَامْ
اَلْوَرْدُ وَالْخُزَامْ؛
لَكِنَّمَا الْحُرُوفُ فِي صَحَائِفِ الْجِدَارْ
بِرَبْوَةِ الْحَمْرَاءِ فِي غَرْنَاطَةْ
تَظَلُّ تَسْتَظِلُّ فِي حَنَانِ يَاسَمِينْ.

قَصِيدَةٌ ثَانِيَةٌ إِلَى الشِّعْرِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَاداً..
لامْتَدَّ الشِّعْرُ عَلَى الأَمْدَاءْ؛
وَلأَضْحَى النَّيْلُوفَرُ فِي شَفَةِ الْمَاءْ
لُغَةً بَيْضَاءْ،
وَلَعَادَ النَّبْضُ إِلَى الرَّمْلِ بِتُوضِحَ وَالْمِقْرَاةْ
وَأَمَاكِنَ أُخْرَى وَقَفَ الشُّعَرَاءُ بِهَا وَالنُّوقْ.
فِي عَبْسٍ لَمَعَتْ بَسْمَةُ ثَغْرٍ وَوَمِيضُ حُسَامٍ فِي الْمَيْدَانْ،
وَصَهِيلُ جَوَادٍ عَبَرَتْ فِي عَيْنَيْهِ الْعَبَرَاتْ.
وَالْخَنْسَاءْ
وَلِهَتْ حَتَّى فَاضَ الدَّمْعُ بِعَيْنَيْهَا مِنْ فَرْطِ بُكَاءْ
وَصَبِيبِ رِثَاءْ،
وَتَغَنَّى الدَّهْرُ بِمِنْقَارِ الْمُتَنَبِّي فِي أَلَقِ الشَّرْقْ،
وَأَبُو تَمَّامْ
يَتَسَلَّقُ سُلَّمَ شِعْرٍ مُكْتَظٍّ بِشَرَارَاتِ جِنَاسٍ وَطِبَاقْ..
وَتَرَى بِمَعَرَّةِ نُعْمَانٍ عَيْنُ الشِّعْرِ فَضَاءً لاَ يُجْدِي نَوْحُ الْبَاكِي فِيهِ وَلاَ شَدْوُ الْمُتَرَنِّمْ؛
ذَاكَ فَضَاءٌ فِيهِ سَوَاءْ
ضَحِكٌ وَبُكَاءُ الْوَرْقَاءْ..!
وَالشُّعَرَاءُ فَرَزْدَقُهُمْ وَجَرِيرٌ وَالأَخْطَلْ
شَهَرُوا لِلشِّعْرِ لِسَاناً كَسِنَانْ؛
لَكِنَّ جَمِيلَ بُثَيْنَةَ يَجْعَلُ مِنْ قَوْلِ سِبَابٍ فِي وَادٍ لِيَغِيضَ سَبَباً لِوِئَامٍ؛ فَيَغِيضُ سَرَابُ الشَّنَآنِ يَفِيضُ وِفَاضُ الأَشْعَارْ..
مِنْ بَحْرٍ آخَرَ تَحْتَ سَمَاءِ الأَنْدَلُسِ الزَّهْرَاءْ
أَنْشَدَ شِعْراً فَوْجُ الشُّعَرَاءْ؛
وَلاَّدَةُ بِنْتُ الْمُسْتَكْفِي، وَابْنُ خَفَاجَةَ، وَالْمُعْتَمِدُ..
وَمُعَلَّقَةُ ابْنِ زَمْرَكَ فِي جُدْرَانِ الْحَمْرَاءْ
يَتَرَجْرَجُ فِيهَا الْمَاءْ؛
يَتَسَامَقُ فِي شِفْشَاوُنَ لَغْوُ الْوُرْقِ، عَسَالِيجُ نَوَالٍ خَضْرَاءْ،
وَنَشِيدُ عَبِيرٍ فِي شَفَةِ الْوَرْدِ، وَأَشْعَارُ الشُّعَرَاءْ.

حَجَلٌ يَدْرُجُ فِي الْغَابَةِ

يُفْصِحُ عَنْ جَمَالِ الصُّبْحِ فِي الْغَابِ الْحَجَلْ — لَابِساً حُلَّتَهُ الأَبْهَى وَرِيشاً كَالْحُلَلْ؛
ذَاكِراً فَوْقَ أَيْكٍ مُورِقٍ عَذْبَ الْجُمَلْ، — أَوْرَقَ الْقَلْبُ إِيرَاقاً بِوَهَجٍ مِنْ أَمَلْ
فَوْقَ رِجْلَيْهِ حِنَّاءٌ وَيَمْشِي فِي جَذَلْ — بَاسِمٍ مِثْلِ طَلٍّ فِي تَعَاشِيبِ الْجَبَلْ.

نص

الصورة والمشهد

رغم إضاءتها المبهرة لم تشأ شاشة الحاسوب أن تمدني بوهج نص وجدته في بحر غوغل لمحمود درويش معنون تحت: «الكاميرا، والصورة، والمشهد»، طبعته على ورقة حتى أشتم رائحة نيرانه المحترقة، ولما دوى صداه في أذني، وضعته على راحة مكتبي في استراحة محارب.

لم أبال بشغب طفولي لمتصارعين في صورة تماه قصوى لمحاربي النينجا.

كان يلزم للمحارب سيفا، فلم يلتمس العذر من ورقة شكلها على نحو سيف قاطع، انخرط في اللعبة بجدية الكبار، صورة الحالم في المرآة، صورة الواهم المنفصل عن الواقع آلاف السنين، صورة عصف بها لقيط، عفوا لاقط هوائي مهرب.

ولأن لكل حرب مخلفاتها، لملمت الأشلاء، لم يتبق من الورقة عبارة مقروءة إلا:

«صورة نهائية،
محكمة الجمال و الكمال،
فيها من عناصر التوازن الذاتي ما يجعل الواقع انعكاسا للصورة،
الواقع ظل،
الواقع شتات لصورة هي الحقيقة الكلية.......» انتهى كلام درويش

أوقعت الصورة الإنسان في الاغتراب فحولته كائنا ممسوخا ومستهلكا لأوهام، لم يعد يعرف واقعه إلا من خلال صورة باهتة تبقيه في حالة تنويم مغناطيسي صار يؤمن ب:

«أنا متوهم إذا أنا موجود».

■ **عبد الغني بيبط**

ميلاد فلسفة اللحظة من روح الهلوسة المتعالمة
مقاربة ذات/آنية للإبداع ما

تقديـم:

«Personne ne sait maintenant à quoi ressemble un bon livre»

F. Nietzsche

«...Pas encore, même jamais on le saura ...puisqu'il s'agit toujours de l'homme»

Quelqu'un

«لا أحد يعرف الآن كيف عساه أن يكون كتاب جيد»

ف. نيتشه

«ليس بعد، بل لن نعرف هذا أبدا ...ما دام الأمر يتعلق بالإنسان...»

شخص ما

«طالما لم ينته التاريخ بعد... لنبتسم بجد... ولنكتف بجر حبل المستقبل مؤمنين بأن لا نهاية له...»

ميتافيزيقا الهلوسة... لدي فقط...

هاأنذا بكل ما تحمله هذه اللفظة من بعد نفسي مكتظ بزهو بليد (هو وجودي بمعنى ما) أتخلص من عقب سيجارة (العلامة الإكزوتيكية) أجتث قلما أحمر من صمته، لم أجد غيره أمامي، لأن عفريت الطلاسم لم يمهلني فرصة الاختيار وترتيب الأفكار والأوراق وإمعان النظر فيما سأخطه، وهذا شيء ربما لا يجدر بي الخوض فيه! (لذا يجب أن لا يفوتني أن أذكركم بأن الكتابة الأجمل، بغض النظر عن أفق التلقي أو الاعتراف بعيد الموت المادي للكاتب! والمسماة إبداعا هي المشحونة بغرائبيات السياق الخارجي للنص، بجنونيات المبدع بمعنى ما... باللامبالاة في اختيار الورق أو القلم أو المكان...)

هاأنذا. مسكونا بأفكار خاصة (تبحث –مشوشة– عن كيان في فضاء الكتابة الحقيقية) أتساءل، أتحدى وأيأس... ثم أستعيد ثقة ما من لا شيء (فيما أعتقد. بعد تكرار التجربة)، لكي أبحث عن بداية ما، عن الكلمة المفتاح، عن اكتمالات مفترضة عن طابع بإمكانه تجاوز تردد الذات وشكلها الأدبي (وحتى الكوني) عن كتابات تتحاشى أو تقمع وهم القزمية وتؤسس المحاولة ببدائيتها وتفاهتها، تعلو ولو لبضع ردهات زمنية ذهنية عن الروائع المسجلة والأقلام المتربعة على عرش من الاعتراف الحق أو المقرون بمصاهرات احتضانية!

ولربما لن أقول بأنني أبحث عن كتابة تتخطى عائق صمت المتلقي لأنني أولا من هواة التبجح بالكلمات والمصطلحات (حتى وإن جهلت مفاهيمها ومعانيها وأبعادها الإبداعية أو ما سواها أحيانا...)

وبالتالي من مشيدي النص من أجل النص لي! أو من مؤسسي العلاج النفسي الذاتي للكبت الأدبي بواسطة الكتابة المشلولة المتهافتة! وثانيا وارتباطا بعقدة الأدب، فهذه طلاسم تدور في فلك الذات ومن قبيل إرضاء المتعالي فيها (انفعاليا من درجة أقرب إلى عقل ما.)

وثالثا ودونما انفصال عما سبق، فإن انتظار المتلقي من منبر النص الفذ وتوقع التصفيق (على الأقل من لدن الأدنى ثقافة) ليس ذا شان مادامت المحاولة جائزة المبدأ!

غير أني وفي نهاية هذا كله، أود أن أرتب بشكل ما أفكاري أو استرسالاتي محاربا التوقف القاتل للتطامح الأدبي أو الفكري...

أود أن أرتب أحاسيسي وإمكاناتي... من اجل أن أستقبلكم في فضاء ما أسميه الإبداع (كما تراءى لي في لحظة استيعاب وجداني خاص جدا...)

ففي عمق حشريتي بالنسبة لكم أو لحضرتكم، لدي انطباعات (وانطباعات ربما أهون –في تفاد للسخرية وحتى النقد– هيوميا من أفكار، في بساطتها ووجدانيتها) عن الإبداع على الأقل (مادامت انطباعات حسية إلهامية مرتبطة بحالات نفسية من حيث المبدأ فيما أعتقد ولربما هناك امتدادات ما أجهلها الآن.)

إنه –أي الإبداع– قدرة خاصة لا تخلو من غرائبية وإلهامات تمر سديمية عبر الذات، عبر ملكات الذات المبدعة ثم تنتظم نوعا ما وتحتوى كمشاعر، كثورة، كوجدان مبهمة داخل هذه الذات نفسها لكي تتوج بعد ذلك إلى انبعاثات مدادية (الكتابة) غير عادية، غير اجترارية للواقع أو العالم أو حتى لحلم، على الأقل على مستوى التعابير والأساليب (عبقرية ما !) (كانتقالات بالواقع إلى رؤى فتانة وفتاكة...)

انبعاثات ذكية مهما يكن، مصدرها خارق، تعرف كيف تحول الكلمات إلى فضاءات مغرية، إلى وقائع أو أحداث وصور من نوع خاص، حالمة غاية الحلم! ساخرة، مختزَلة ومختزِلة، واعية بشكل ما، وذات معنى إنساني رفيع (ولَن أفكك معنى رفيع فذلك أصبح يتوقف على الحرية الفردية المشوهة على جميع الأصعدة.)

(كذلك لا أحفل بالقول: هذا معنى مكرور أو مسبوق إليه لأنه أولا في وجداني الأدبي الآن ترجمة فذة لانطباع مختلف وآني خاص، ثم إن هذه الخربشة لا تقارب الإبداع الكوني ولا حتى المحلي...)

Exotique: لفظة مذاقها حلو، دلالتها المباشرة لا توازي غريب ولا دخيل... حمولتها تصنع من العادي شيئا يكتشف بلذة للمرة الأولى تخييلا أقرب إلى واقع ما.

– هيوميا: نسبة إلى دافيد هيوم (1711–1777)

يرى هيوم أن أفكارنا تأتي من تركيبة الإحساسات والانطباعات الحسية، بمعنى ليس هناك أفكار مجردة معقدة لا مقابل لها من أفكار بسيطة تؤول إلى الإحساس والانطباع المباشرين.

■ **توفيق بوشري**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشرخ

فجأة أصبح الذي يسود في البيت ثقيلا أحسست كأني أهوى إلى قعر هوة عميقة... إنتابني إحساس فظيع بالوحدة... بالخوف... خوف رهيب من المجهول...وليت هاربة من البيت كأن في أعقابي شياطين العالم وأبالستة.

سرت في طرقات المدينة من غير هدى.. انتبهت على أصوات الباعة في سوق «المصلى» حيث امتزجت الأشياء.. واختلطت الثياب بالخضر واللحوم والأسماك...

تطلعت إلى الوجوه أتفرس فيها، أبحث مشاركتها لمعاناتي لكن لا أحد يحس بمن حوله...

قادتني رجلاي إلى البوابة الضخمة لضريح «سيدي بعراقية»، وقفت... تساءلت «منذ متى لم تطأ قدماي أرضية هذا الضريح؟..

منذ سنوات.. سنوات بعيدة... منذ تجاوزت مرحلة الطفولة.

دخلت وقفت برهة أنظر إلى الصندوق الضخم المغطى بالثوب الأخضر... بعض النسوة يدرن حوله... يقبلنه برجاء وبتوسل. كان الهدوء يخيم على المكان. كلت رجلاي من المشي الطويل فأحسست برغبة عارمة في الجلوس...

اتجهت إلى الصندوق... قرأت الفاتحة وسورة الإخلاص، ترحمت على الولي ثم انتحيت ركنا قصيا وجلست. أخذت أستمع إلى الصمت. كان الزمن توقف ورجع إلى قرون مضت.

عدت بذاكرتي إلى ذلك اليوم الذي فجر فيه الطبيب قنبلته التي قضت على سعادتي وجعلت من حياتي مجموعة أشياء.

«لا تتأسى يا سيدي. فالعلم في تقدم مستمر. ثم إنك لا زلت صغيرة...»

لم أسمع بقية الحديث... فقط شفتاه تتحركان.

خرجت من عيادة الطبيب وبطريقة آلية أكملت برنامج يومي...

أصبحت جسما انتزعت منه روحه...

مع الأيام ازداد صمتي.. حواري مع ذاتي شريط لا ينتهي...

حوار كله تساؤلات تبحث عن أجوبة دون جدوى القلق... الحيرة... الخوف... أحاسيس تتصارع داخلي... تفقدني نعمة النوم... أصبح الأرق رفيق الليالي الطوال... وبعد ما كنت باستمرار أبحث عن وصفات الحمية للتدخين جعلت من معاناتي نموذجا للمرأة الرشيقة.

ذبولي كنت أخفيه تحت قناع كثيف من «البودرة»

حب زوجي ملك كياني منذ لحظة لقائنا في رحاب الجامعة ورغم ثقتي ألا محدودة في حبه... إلا أنني باستمرار كنت أتخوف من أن تفرقنا الأيام... فما أكثر ما رأيت من أزواج انفصلوا رغم ما بينهم من حب.

عندما أخبرته بنتائج التحاليل التي أجريتها اصفر وجهه لكنه تماسك وحاول التخفيف عني لكن لحظتها أحسست أن شيئا ما انكسر وأن علاقتنا حدث بها شرخ عميق... وأن الشفقة حلت محل الحب الذي يكنه لي... فأنا الآن امرأة لن تعرف أبدا أحاسيس الأمومة، لن تحضى بحمل كائن هو جزء من ذاتها بين ذراعيها... لن تسمع أبدا أجمل نداء تنادى به امرأة «ماما» أنا الآن شجرة لن تثمر أبدا... أنا الآن امرأة عاقم.

■ فاطمة العافي – طنجة

العجوز والمجمر

أسندت رأسي إلى نافذة الحافلة، غيرعابئة بما تراكم على زجاجها من غبار وأوساخ. بعد تعب يوم كامل، تمنيت لو أهملنا السائق حتى النسيان. تتسلل إلى بصري جبال غرغيز، وقد توجت قممها بضباب، ينحدر فيلف السفح الأخضر، والدور المتناثرة هنا وهناك. على الرصيف عيون شاردة، وأخرى نهمة، تلتهم في كبت وخبث، ما برز من أجسام النساء والفتيات، المحتشدات في انتظار الحافلة، أوالمارات في اتجاهات مختلفة. عربات متنقلة لبيع الحلوى أو الذرة المقلية، غرق أصحابها في شعور كثيفة، وسراويل دجينز وسخة. بيد مرتعشة، أخرج أحد الباعة المتجولين علبة سجائر من بين أكياس الحلوى، أشعل منها واحدة، ثم راح ينفث دخانا، يلاحقه بنظرات منتشية، منتظرة. غير بعيد، يقف عجوز هرم. تغلف وجهه لحية بيضاء، تنفتح في الوسط على بقايا أسنان متآكلة. بيده اليسرى، يمسك بسلك صدئ، يتدلى منه مجمر صغير، مدعم بشريط من القصدير، توشحه صور سمك السردين. وبيده اليمنى أخذ يقلب قطع الفحم الخامدة وسط تأرجح المجمر. رفع العجوز رأسه. رمى ببصره إلى الحافلة. بريق باهت يطل من عينيه المستديرتين. تجاعيد وجهه العميقة تنطق بتجاوزه السبعين. جلبابه الرمادي، عمامته البيضاء، المزركشة بخيوط برتقالية، والملفوفة على رأسه ببراعة، السبحات المدلاة على صدره... غرق العجوز في مجمره، ينفخ فيه من أنفاسه، ويتبعها بحبات كان يطبق عليها بأصابع من يده اليمنى، ثم دخان وبخور يضيعان في كومة السواد الملوث، الذي بدأ محرك الحافلة يلفظه إيذانا بانطلاقها. اهتزاز، مد وجزر، أخذت معهما وضعي على المقعد الحديدي، وبمخيلتي صورة العجوز ومجمره. كالعادة امتلأت الحافلة، اعتصمت الأيادي بالأعمدة الباردة. سكون سرعان ما مزقه صوت يطالب الركاب بتأدية ثمن التذكرة. وبإذعان لا مفر منه، تتداخل الأجساد المنتصبة في بعضها، مفسحة له الطريق. إلى جانبي، تجلس امرأة في الثلاثينيات، بجلباب أصفر، تخفي شعرها في خليط من الأخضر، الأصفر والأحمر، تأكل بذور نوار الشمس بآلية، وبين الحين والآخر، تحرك ركبتيها إلى أسفل، تنفض ما تكوم عليهما من قشور. من المقعد الخلفي، ينبعث شجار خجول، يبدوأنه شاب يلوم خطيبته التي خرجت من البيت دون إذن منه، وإلحاح منها على أنها كانت رفقة أمها. يتبدد صوتاهما في موجات غضب صاخبة لا يعرف سببها، وعبارات خليعة متبادلة، ثم قهقهات وتعليقات. الحافلة تخترق الشارع المؤدي إلى سانية الرمل، في اتجاه مرتيل، في حالة من الوهن الشديد. ألوذ مرة أخرى بالنافذة. سرب من السيارات يمر كالحلم. أطفال في الزي المدرسي، يحملون حقائبهم وأحلامهم. نساء جبليات، يهرولن في اتجاه باب العقلة. ظهورهن مقوسة بفعل الزمن والأثقال. وقطرات من المطر، تنساب على زجاج النافذة، فتنساب معها صور من شتاء الطفولة، حيث وقعات المطر المنتظمة، على فناء الدار العتيقة، بمدينة تازة العليا، وأنفاس جدتي، الراقدة إلى جانبي، تتصاعد أحيانا، يلفظها شخيرقوي سرعان ما يتلاشى ثم يعود الإيقاع البطيء من جديد يضمني وأحلامي، في دفئ وألفة، كم حلمت بأبديتهما، ومن أجل ذلك، كنت أتقمص شخصية الأميرة النائمة، وببراءة الطفولة، وخصوبة خيالها، كنت أفيق في كل مرة على ابتسامة الأمير الآتي من مكان بعيد. سرحت. أيكون الماضي هو الحقيقة الوحيدة في مملكة الزمن؟ إن كل لحظة حاضرة، وكل لحظة مستقبلة، هما لحظتان ماضيتان بالإمكان. الحاضر يلتبس علينا، يفلت من قبضتنا في خضم العمل وتناقضات الحياة والمستقبل يعد بكل الإمكانات أو لا يعد بشئ. أما الماضي، فهو الثابت، يحتوينا يتملكنا، يفد علينا في كل لحظة، بصوره الفرحة، وصوره الحزينة. الحاضر أشد اللحظات توترا وغموضا في مملكة الزمن. إنه قابل للتلاشي باستمرار، ما إن يمسك بالمستقبل، حتى يجرفه الماضي إليه. تداعيات كادت تنسيني كل شئ لولا لعبة الزمن، وقساوة حاضره، الذان أجبراني على العودة إلى الحافلة، حيث صوت السائق، يخبر بعطب طارئ في محركها، ويخير الركاب بين النزول، أو انتظار حافلة أخرى لاستكمال المسافة إلى مرتيل. تتعالى تعليقات الركاب: هل نحن حيوانات؟ كيف نترك الحافلة بعد أن أدينا ثمن التذكرة؟ وألفاظ قذرة من البعض تنضاف إلى قذارة الفضاء: مقاعد هرمة، أعمدة صدئة، زجاج نسي بريقه، وربما فقده للأبد ومحرك لفظ آخر نفس له في منعرج راح يستسلم للمسات الغروب المتثائبة. تعب ودوار. أرخيت رأسي. غفوت ثوان، ليقع بصري على حزمة من أوراق الامتحان كنت أحكم عليها يدي. تذكرت للتو أنني أستاذة منذ عشرين سنة تقريبا، تنقلت خلالها بين الرباط وتطوان. لكن المشهد كان و لا يزال واحدا. وددت لو كان السمع حرا كالبصر فأشيح به عن ضجيج الركاب، وأنعم بوحدتي، وبفرحة لقاء ابنتي وابني عند عودتي الى البيت. ويأبى الحاضر إلا أن يمسك بي. صوت ينبعث فجأة من مقدمة الحافلة. يبدو أنه صوت عجوز هرم. مددت عنقي لأتبين ملامحه، وقبل أن يتاح لي ذلك، كانت رائحة بخور قوية، قد عطرت المكان، حاملة معها عطر الطفولة، في عيد المولد النبوي وليلة القدر. كان العجوزنفسه. أطل من عتمة الدخان بمجمره وبخوره وصوته أيضا هذه المرة. كان في الموعد. ازدانت الحافلة بعبارات دينية، أدعية، حكم عن غدر الزمان وقهر الرجال، تذكير بالجنة والنار ودعوات إلى ترك الدنيا الفانية من أجل الجنة ونعيمها: الدايم الله، سعداتك أ فاعل الخير، كل شئ غيبقى هنا. استرسال مدهش، لكنه لم يكن ارتجالا. هذا ما بدا لي. خمنت إنها دون شك طريقته في التسول. ولكن كيف صعد العجوز الى الحافلة؟ متى؟ حسبت أنه بقي على الرصيف حين انطلاقها.

وكأن المراة إلى جانبي سمعت أسئلتي قالت: إنه رجل مبارك لا أحد يعرف من أين أتى، ولكنه في المدينة منذ شهور، يتردد على حافلاتها. هو لا يطلب شيئا، فقط يذكر الله، يعظ ويدعو للجميع. نحن محظوظون لوجوده معنا في الحافلة. تملك العجوزالركاب الذين استسلموا إلى شبه غيبوبة. نسوا أنهم في انتظار حافلة أخرى تقلهم إلى مرتيل، وبدأ أغلبهم يتحسسون جيوبهم بحثا عن هبة أو صدقة للعجوز. لم أفكر في أمر كهذا. إحساس قادني إلى الامتناع.

عشرون دقيقة ، تمكن خلالها العجوز من قيادة الحافلة الصاخبة والمعطوبة. ألجم الركاب، فلم يبق بينهم صوت يعلو على صوته.

لكن الزمن كان بالمرصاد، لم تقو نجومية العجوز على الصمود أمام صوت السائق يخترق المشهد: لقد وصلت الحافلة، اهبطوا. استعاد الضجيج دوره، تكدس الركاب عند باب الحافلة، وذاب العجوز في الزحام. لم يطل انتظاري، نزلت بدوري، لأفاجأ بجمع من الناس كانوا يتحلقون حول العجوز، تعليقات: لا حول و لا قوة إلا بالله، استغفر الله العظيم... سخرية وقهقهات... وقبل أن أتبين ما يجري، كانت رائحة قوية قد خنقت المكان، وعلى الأرض شظايا قنينة خمر قاتمة، يبدو أنها وقعت من العجوز عند هبوطه. حملتني الصدمة بسرعة إلى أول مقعد في الحافلة التي ستقلني وباقي الركاب إلى مرتيل. أسندت رأسي المنهك إلى زجاج النافذة، أنظر إلى العجوز، تلفظه الحافلة وحيدا على الرصيف.

■ رجاء البقالي – تطوان – المغرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■د. عبد الكريم برشيد

كلمات في حاجة إلى تثوير

وفي مقابل هذه الأنانية، أو تلك النرجسية التي تحدثنا عنها في الورقة الماضية، نجد كلمة أخرى هي (التواضع) وهي تستعمل – عادة – في معرض المدح الذي قد يعني شيئا آخر، يقول فيكتور هيجو (التواضع يفضض الذهب) أي أنه يحوله إلى فضة، وهو بهذا يقوم بعملية تزوير معكوسة، ويبقى أن نشير إلى أن هذا التحويل شكلي ولفظي ومظهري فقط، وذلك لأن الذهب – ولو فضضناه، أو رصصناه، أو مرغناه في الوحل، فإن جوهره سيبقى ذهبا خالصا.

أما بالنسبة إلي – شخصيا – فإنني أرى أن النرجيسية والتواضع هما في الأصل طريقان متوازيان يؤديان – معا – إلى نفس النتيجة وإلى نفس الهدف، كيف ذلك؟

أقول لكم كيف، فبالتواضع يمكن أن تجعلوا الناس الآخرين يقولون عنكم نفس ما يقوله المغرور والأناني والنرجيسي عن نفسه، وفي الحالين معا، يكون الدافع واحدا، وتكون النتيجة واحدة.

حقا، إن المتواضع لا يتكلم، ولا يلمع نفسه، ولكنه يحرض الآخرين على الكلام بدلا عنه، كما أنه يغريهم ويغويهم بمدحه والتغزل في حسنه، وتلميع صورته التي قد لا تكون لامعة.

ونعود إلى ذلك الشاعر الصيني الذي أهمل حده البراني، واهتم بعمقه الجواني فقط، نعود لنقول – تعقيبا على تلك الصورة – الكلمة التالية:

إن أكثر الذين يهملون أنفسهم هم الذين يهتمون بها، وكل واحد من هؤلاء الناس – الذين تعرفون أو لا تعرفون – إلا وله طريقته الخاصة، وله أسلوبه المميز، وله فلسفته في التعامل مع جسده، والتعاطي مع نفسه، والتفاعل والتجاوب مع الآخرين ومع العالم، فهناك من يعتبر هذه الذات جسدا، ولا شيء سوى ذلك، وبذلك تكون وجهته نحو المرايا (الإمبراطورية)، القريبة والمحسوسة والملموسة، وهناك من المجانين أو من الشعراء أو من العشاق أو من المستكشفين الروحيين، من يحس – إحساسا صادقا وحارا – أن بداخله بحورا حقيقية، ومحيطات بلا ضفاف، وقارات عذراء ووحشية، وجزائر مجهولة ومنسية، وأن في أغواره السحيقة والبعيدة فضاءات أخرى، واسعة وساحرة وغنية جدا؛ غنية بالألوان، ومبهرة بالأضواء والظلال وبالأشكال، وأن من يدخلها، أو يقترب منها مفقود، وأن من يخرج من شعابها، ومن يتحرر من دروبها، ومن ينجو من تيهها، فإنه لابد أن يولد ولادة ثانية أو ثالثة أو رابعة أو خامسة أو سابعة أو..

إن (نارسيس) – كما يتمثل في الثقافة الإغريقية – اللاتينية – هو غير النرجس، وذلك كما يتجلى في الثقافة العربية الإسلامية، ولو كان هذا ال (نارسيس) في وضع الحلاج مثلا، وفي منزلته ومرتبته، لتأمل مراياه الداخلية، عوض أن ينظر في مياه الغدير، ولو فعل ذلك لاكتشف الجمال المطلق، ولأدرك الحقيقة الكلية، ولقال مع الحلاج بيته الشعري المعروف:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنا بدنا

وكلمة نرجس – في مسرحية (الدجال والقيامة) والتي قدمها المخرج التونسي عبد الغني بن طارة في إطار فعاليات فضاء تطاون للمسرح المتعدد – لها نفس هذا المعنى، فنرجس إذن شخصية من شخصيات ذلك الاحتفال المسرحي الذي كتب سنة 1984 بمدينة مراكش، وهي امرأة دائمة النظر والتحديق في حوض الماء، وهي تكشف لنا عن نفسها وعن (فلسفتها) من خلال الحوار التالي:

(– وفي الحوض يا نرجس، ماذا تتأملين؟

– إنني لا أرى وجهي، لأن عيوني تعشق ما خلف وجهي..

– وماذا خلف هذا الوجه البريء؟

– خلفه القدرة الحكيمة.. قدرة أوجدتني بحسني وبهائي وحكمتي وحيائي.. إنني أعشق في ذاتي من أوجد ذاتي)

هذا المعنى إذن، هو معنى النرجس في الثقافة العربية الإسلامية، وهو بهذا يختلف اختلافا كليا وجذريا عن ذلك المعنى القدحي، والذي أصبح اليوم – في ظل النظام الثقافي العالمي الجديد – معنى عالميا وكونيا بالضرورة.

وفي كتاب (كشف الأسرار عن حكم الطيور والأزهار) لابن غانم المقدسي، نجد النرجس – في إشارته – يعبر عن نفسه وحقيقته قائلا:

(لا أجلس بين جلاسي، ولا أرفع إلى النديم رأسي، ولا أمنع الطالب طيب أنفاسي، ولست لعهد من وصلني بناسي، ولا على من قطعني قاس، وكأسي بصفوه لي كاسي ، بني على قصب الزهر أساسي، وجعل من اللجين والعسجد لذاتي، أتلمح تقصيري، فأطرق إطراق الخجل، وأفكر في مصيري، فأحدق لهجوم الأجل، فإطراقي اعتراف بتقصيري، وإطلاقي نظر إلى ما فيه مصيري)

هذه إذن، كلمة واحدة في معجم كبي.. معجم يحتاج لأن يسترد وعيه المفقود، ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلا من خلال.. ثورة الكلمات..

وهذه الثورة المطلوبة، حاليا ومستقبليا، وباستعجال كبير جدا، لا يمكن أن يقوم بها إلا كاتب آخر؛ كاتب حقيقي، يكتب، ويفهم، ويعي، ويتجرأ، ويعيش بشكل آخر مختلف، ويقرأ الكتابة قراءة متحررة ومنفلتة، وأين هو هذا الكاتب؟ دلونا عليه، وأجركم على رب العالمين..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ د. الوارث الحسن

أسلوب مصطفى المعداوي-المجاطي بين المعيار اللساني والفني -(كتاب ظاهرة الشعر الحديث نموذجا)-

يتحدد أسلوب المجاطي في دراسته لظاهرة الشعر الحديث من خلال مجموعة من الوسائل التعبيرية والفنية التي تضافرت فيها المعايير التالية:

1- المعيار اللساني: ويتمظهر في أسلوب المجاطي من خلال عدة مستويات، يمكن تجميعها في العناصر التالية:

أ- الدقة في التعبير: وتتمثل في حسن اختيار المجاطي لمفاهيمه ومصطلحاته، بعد التعريف بها وتخليصها من العموميات، قصد الاشتغال بها على ما يستشهد به من نصوص وما يورده من آراء نقدية. ففي سياق رده على نازك الملائكة بخصوص اعتبارها الشعر الحديث ظاهرة عروضية، كتب المجاطي يقول: «والنتيجة التي نحب أن نخلص إليها، من كل ما تقدم، هي أن الشعر الحديث ليس ظاهرة عروضية، لأن علاقة الشاعر الحديث بالعروض علاقة تحددها عاطفة الشاعر وإحساسه وفكره وخياله أثناء عملية الإبداع، وهي تشبه بالعلاقة التي تقوم بين هذه العناصر وبين خاصيتي التعبير باللغة أو التعبير بالصورة تعبيرا بنائيا حسيا. ولعل أهم ما يميز هذه العلاقة هو ما تتيحه للشاعر من حرية في التعامل مع القوانين العمومية الصارمة التي استقرت في بطون الكتب وحفرت لها مجاري وقنوات في وجدان الشعراء ونقاد الشعر وجمهور متذوقيه، منذ قرون عديدة»(1). ودقة المجاطي هاهنا هي التي جعلته يستعمل أولا مصطلح الشعر الحديث بدل المفاهيم الأخرى كالشعر الحر أو شعر التفعيلة أو الشعر المنطلق(2) ومكنته ثانيا من تحديد طبيعة العلاقة بين هذا الشعر والعروض الخليلي.

ب- الإطناب: يشكل الإطناب السمة الغالبة على أسلوب الكتاب، ذلك أن المجاطي المتشبع بالكلام العربي الحديث شعره ونثره، راهن عليه منهجيا ومعرفيا من أجل التوسع في شرح وتحليل مضامين الأشعار وخصائصها الفنية والجمالية، حتى تتجسم في أذهان القراء، ويقنعوا بجدواها وفحواها، في ظل التقصير الذي طبع كتابات هذه المرحلة، حينما كانت المعرفة بقضايا الشعر الحديث قليلة، وخاضعة للجدل والمماحكات اللفظية. هكذا لم يأل المجاطي جهدا في التوسع والإسهاب عند الحديث عن التيارات الشعرية التي أنثت المشهد الشعري العربي في القرن الماضي، ومن مظاهر ذلك احترازه الكلام بتكراره للفظة (معنى ذلك)، في العديد من المناسبات، ومنها قوله: «ولقد آن لنا أن ننظر في تلك التجربة بصفتها تجربة شعرية لا تتضح قيمتها إلا بمعرفة الوسائل الفنية التي تمدها بقيم جمالية لا غنى عنها في أي حديث يدور حول حركة شعرية تجديدية، كحركة الشعر الحديث. معنى ذلك أن جِدَّة التجربة وقيمتها تتوقفان على جِدَّةِ وسائل التعبير عنها، وعلى ما تزخر به تلك الوسائل من دلالة فنية، مصدرها التوافق بين التجربة نفسها وبين وسائل التعبير. ومعنا ذلك، في آخر الأمر، أن التجربة الجديدة، لا تعتمد في التعبير عنها على جماليات القصيدة العربية القديمة، لأنها تجربة توحد بين الذاتي والموضوعي كما سبق أن رأينا ...»(3).

ج- بساطة التعبير: يتسم أسلوب المجاطي بالبساطة التي لا تخل بفصاحة اللغة والسهولة التي لا تسقط في الإسفاف. فقد حرص على تقصي مناحي الأفكار وتقليبها على وجوه عدة بلفظ دقيق وتعبير سهل وواضح. فإذا تأملنا قول المجاطي: «إن الغربة والضياع والكآبة والتمزق من المعاني المستفيضة في الشعر الحديث، وقد لفتت استفاضتها بعض الدارسين، فراحوا يبحثون عن أسباب هذه الظاهرة بإرجاعها إلى عدة عوامل»(4)، نجد جملا تقريرية وتراكيب واضحة بعيدة عن أي تعقيد لغوي أو تكلف ممل، وهذا راجع إلى الطابع الموضوعي للدراسة الذي يستلزم توضيح الفكرة أكثر من العناية بجمال الصياغة.

2- المعيار الفني: ويتجلى عند المجاطي من خلال جملة من الخصائص الفنية والجمالية، ومنها:

أ- اللغة الواصفة: وتتمثل في تقديم المجاطي للمفاهيم بطريقة فنية، تقترب من التصوير الفني والتحليل الشاعري، وتعتمد على تنوع السجلات المعجمية والنقدية وتعدد المرجعيات التناصية. وهو ما يحقق للقارئ الضمني والفعلي المتعة الموضوعية، فإذا قال أدونيس:

البطلُ السّاهر مثلَ موجة
ينامْ
وأرضنا صبيّةٌ
كانت بلا رأس ولا وسَادة تنامْ
والفكرَةُ الفرّاسَة الحمراءُ
كانتْ جُثّةً تَنَام

قال المجاطي: «فنوم الأرض موت، ونوم الفكرة موت، أما موت الشاعر، فهو أشبه بنوم الموجة في شاطئ البحر، وللمتأمل بعد ذلك أن يسأل نفسه إن كانت الأمواج تنام حقا.
هذا النوع من الوعي بالتميز في علاقة الشاعر بالواقع الحضاري المنهار، هو الذي جعل معاني الحياة والموت في شعره تسير في اتجاهين متكاملين، ينطلق الاتجاه الأول من الحيرة والتساؤل والبحث عن وسيلة للبعث، وينطلق الاتجاه الآخر من اكتشاف مفهوم التحول، بصفته وسيلة لدفع الواقع العربي نحو البعث والتجدد»(5).

ب- الاتساق: لقد حرص المجاطي على توفير مجموعة من الأسس والوسائل التي تضمن لكلامه، التماسك والترابط. ومنها:

***- الروابط:** سواء منها اللفظية أو المعنوية، كالربط الإحالي، بواسطة الظمائر، أو أسماء الإشارة أو الأسماء الموصولة. والربط بواسطة الوصل، كالربط التماثلي (الواو، أو، الفاء، كما، أيضا،...) والربط العكسي (وإنما، لا، لكن،...) والربط السببي (إن، لذا، من، هنا، إذا، لأن،...) والربط المنطقي (ولعل، غير، ولئن،...) هذا فضلا عن الربط بواسطة التكرار والترادف (الشعر، الحديث، التيار الوجداني، الذات، القصيدة، الوزن،...) والتضاد (المحافظون / المجددون، الفئة المحافظة / الفئة المجددة، الشكل القديم / الشكل الجديد، الحياة / الموت، الذات الفردية / الشعور الجماعي، الوازع الذاتي / الوازع الاجتماعي أو القومي، السعادة المطلقة / السعادة المطلقة...) وكذا التوكيد (إن تجربة الشعر الحديث تجربة ممتازة.../ والحق أن نزعة الانطواء والهروب... كانت صفة بارزة في شعرهم / غير أنه لابد من القول بأن مصطلح السهولة هنا يتجاوز معنى اليسر... / لقد أخذ هذا النوع من القرب بلغة الشعر من لغة الحديث عند أبي ماضي.../ إن التقاء الثقافة الواسعة بالتجربة الخصبة...).

***- الإحالة:** تكشف الإحالة بنوعيها المقامية والنصية عن حرص المجاطي أيما حرص على تماسك فصول الكتاب ومكوناته باستخدام المخيلات النصية التي تذكر القارئ بما سبق، وتطلعه على ما سيأتي، ومن ذلك مثلا قوله: «وسنتحدث في الفصول القادمة عن أثر هذا الوجدان الجماعي، في تطوير المضامين الشعرية...»(6) «أما المضمون فلأنه انحدر، كما لاحظنا في القسم الأول من هذا الكتاب»(7) «كما سنوضح ذلك في الفصول الآتية التي نتناول فيها بالدرس حركة الشعر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحديث»(8).

*-**الشرح والتحليل:** والذي يدل على طموح المجاطي الزائد في إيراد شروح توضيحية، وتقليب المفاهيم والمعاني الشعرية???????? على كافة الوجوه المحتملة، تفي بالغرض وتعين القارئ من الناشئة على فهمها. وكمثال على ذلك، شرحه للمقطع التالي:

وأسمى اللهيبْ
مَطَرًا
وأسمى
وجهكِ المغلقَ الدفين
كوكبا(9)

بقوله: «هكذا بكل سهولة، بكلٍّ يسر تتقلب الأشياء، إلى ضدها، فيصبح اللهيب مطرا، ووجد البلاد المغلق الدفين كوكبا، دون أن يتغير شيء من حقيقة اللهيب، ولا من حقيقة وجه البلاد، بدليل، أن فعل التسمية ولا أقول التحول، منسوب إلى ياء المتكلم، التي لا تلزمنا بتصديق ما يراه الشاعر صوابا، ولو خالف منطق الواقع ومنطق العقل»(10).

ج-الانسجام: وتتحقق معالمه عند المجاطي انطلاقا من قدرة القارئ على الفهم والتأويل، وما يرتبط بذلك من عمليات التواصل المعرفي والعناصر المقامية، كالحذف والبناء والتعميم والسياق والتشابه التغريض وتوظيف الخبرات، وكذا من خلال ما تختزنه ذاكرته من خلفية معرفية وتنظيمية، مثلما اقترحها الدكتور محمد مفتاح، كالأطر (Frams) والمدونات (Scripts) والخطاطات (Shemata) والسيناريوهات (11) (Sénarios). فالمجاطي يفترض مثلا، معرفة القارئ بإطار الشعر الحديث، وبسيناريو التطور والتجديد وبمدونة الفهم والشرح... وغيرها من القدرات المعرفية والمنهجية وما تولده من أفق انتظارٍ تساعده على إنجاز قراءة منسجمة للمؤلف.

وفضلا عن هذه الوسائل التعبيرية والمعايير الفنية المتكاملة في مؤلف المجاطي، نجد أن الكتاب يتسم ببعض السمات الذاتية والموضوعية، ومنها:

+) استخدام المجاطي لبعض المشيرات التلفظية التي تحيل عليه دلالة صريحة أو ضمنية، سواء بالضمير المتكلم المفرد أو الدال على الجماعة.

-فمن أمثلة الضمير المتكلم المفرد، قول المجاطي: «الرأي عندي أن هذه الحركة تمتاز عن غيرها من الحركات التجديدية السابقة عليها بأنها ولدت مع نكبة فلسطين» (12) / «ولاشك عندي في أن تفعيلة الهزج، حين تتواتر على النحو الذي قدمناه، أقدر على تشخيص إيقاع النحيب من تفعيلة الرجز...»(13) / «ولكن أهم هذه العوامل في نظري، هو العامل المتعلق بتقنية هذا الشعر أي بالوسائل الفنية المسحدثة...»(14).

-ومن أمثلة الضمير المتكلم الجمع، قوله: «وقبل أن تنقل إلى دراسة هذه الحركة الأخيرة دراسة تفصيلية لابد أن نقف وقفة مناسبة عند كل تيار من تلك التيارات»(15) / «ونحن نعتقد أن لجمود تلك الأشكال القديمة وتحجرها علاقة بغياب عنصر الحرية في سائر العصور الماضية»(16) / «بهذا نصل إلى أن نظام القافية في الشعر الحديث يعتبر جزءا من البناء الموسيقي العام للقصيدة»(17).

ويندرج هذا النوع من الإسناد لتعزيز الميسم الذاتي في خضم الحس الجماعي، عند التعبير عن موقف معين أو إصدار حكم انطباعي أو وصف حالة محددة.

+) الاعتماد على منطق السؤال والجواب، والذي «يستخدمه في الغالب كل من يجلس للتعليم من الأساتذة ومشايخ العلم»(18). وهو ما يوضح ولاشك قدرة المجاطي على الإيضاح والتبيين، ويعكس في المقابل سعة محفوظة العلمي وثراء مخزونه الأدبي، ومن ذلك مثلا، قوله: «ولئن كان ذلك هو شأن التطور في الشعر العربي القديم، وفي المحاولات التي اضطلعت بها التيارات التجديدية الحديثة قبل نهاية الحرب العظمى الأخيرة، فهل يسري ذلك الحكم على حركة الشعر الحديث التي نحن بصدد دراستها في هذا الكتاب؟».

+) تغليب التأويل الموضوعي على نظيره الذاتي، وحرص المجاطي على خلق مسافة نقدية مع الموضوع، استدفاعا للأحكام الانطباعية والذاتية واستجلابا للاستقصاء والتحري. وإن وظف بعض الصيغ التثمينية (النزعة الهندسية الحادة / للتحقق من حدتها وصرامتها / يفتتون صلابته/ رتوب وإملاء / أدفع للإملال ...)، فهو يجنح عموما إلى التحليل الموضوعي الذي يقوم على الاعتقاد بأن هناك أصولا وقواعد نقدية يمكن تطبيقها لتقييم القطعة الأدبية بما يمكن أن يعقل لدى الآخرين دونما تدخل من جانب الذوق الشخصي.

الهوامش:

-1 ظاهرة الشعر الحديث، ص: 233.
-2 ظاهرة الشعر الحديث ، ص: 56.
-3 المرجع نفسه، ص: 196.
-4 ديوان «المسرح والمرايا»، ص: 217.
-5 ظاهرة الشعر الحديث، ص: 119.
-6 ظاهرة الشعر الحديث، ص: 35.
-7 المرجع نفسه، ص: 52.
-8 المرجع نفسه، ص: 53.
-9 المسرح والمرايا، أدونيس، ص: 312.
-10 ظاهرة الشعر الحديث، ص: 128.
-11 راجع: «غزل ابن زيدون بين الخصوصية والنمطية»، في مجلة التواصل اللساني، ص: 15، المجلد 1، العدد 1، سنة 1989م.
-12 ظاهرة الشعر الحديث، ص: 7.
-13 المرجع نفسه، ص: 48.
-14 المرجع نفسه، ص: 193.
-15 المرجع نفسه، ص: 8.
-16 المرجع نفسه، ص: 35.
-17 المرجع نفسه، ص: 262.
-18 المرجع نفسه، ص: 7.

كلام مباح

■ الزبير بن بوشتى

المهدي أخريف: التلاشي في كينونة الفناء الأصيلي

للقلم ذاكرتان: ذاكرة للكتابة وذاكرة للمكان. وما بينهما ذات تحيا من أجل التلاشي. في أصيلة ينتهي العالم إلى تلاشيه مستقيلا من مهام دنياه ليلتحق بالفانين في الحياة. في أصيلة تتلاشى الذات في مهب الموج وصخب الصمت على مسمع من سورها الحصين من كل اختراقات مدمني تفاهة الواقع. للسور الحصين أبوابه. بابان للبر وباب للبحر مفتوح على أكثر من بحر. هل فعلا مر من هنا المهدي أخريف ناثرا خلفه أشعارا من ديوانه «باب البحر»؟ من خلال نسيم الشعر أستنشق عبير البحر وعبق المكان... كلمات تصبو إلى التلاشي وكأني بها تسعى الإنصهار في كائنات خليل الغريب المهددة بالتلاشي في ذاكرة مكان متوار في المستقبل... ذاكرة النيلة والجير وهي تحزم أزقة القصبة وبوييات بيوتها الواطئة المشرعة على البحر. على مشارف سور «الطيقان» تستقطر أصيلة كل مساء شفقها من غروب شمس المحيط.

قد يتراءى لك شبح المهدي وهو يتفقد الأمكنة مرفوقا بصنوه في التلاشي خليل الغريب في جولة تسوقهما من الطيقان إلى القريقية، فباب الحمر وقد تنتهي بهما الجولة عند بيبي أو كارسيا أو ليسبيكون حيث يختلي الإثنان بضيوف العمر كالحاج إدموند عمران المليح، ومحمد الأشعري ومحمد بنيس ومحمد برادة، والمشاغب اللطيف محمد شكري...

إلى أصيلة يأتي العالم لينتهي فيها باحثا عن أحلام افتقدها منذ «أبوكاليبس ناو». لم يختر المهدي أخريف مسقط الرأس، لو كان بود المرء اختيار مسقط الرأس ومدفن القلب حيث يفنى الجسد وتخلد الروح، لما اختار غير أصيلة...

أن تختار أصيلة معناه أن تنحاز لعشاق التلاشي والفناء في حضرة الحياة. أما زال جْنِيوْنْ(1) مستيقظا هذه الليلة ليوشوش في أذني سر نسج تلاشيه بقضبان تحيك للسخرية صوفها وللجلساء قهقهات الإنتشاء. ومن أين يأتيه كل هذا الغزل الصوفي في ليالي أصيلة الدافئة بحكايا صياديها البسطاء في مقهى ازريرق.

لو التقيت بالجْنِيوْنْ في المرة القادمة سأستعطفه أن يتوقف عن نسج الصوف بقضبانه الخشبية محثا إياه الإنصات لشكواي. سأقول له: بيني وبينك لم يهدني قط المهدي أخريف ديوانا من دواوينه رغم صداقتنا التي وطدها بيننا الراحل محمد شكري. كنا من مدمني الصداقة والمحبة. وكم كانت تغمرني السعادة عندما يستدعيني شكري إلى وليمة «كوكوعو»(2) سيكون المهدي أخريف من مدعويها. أكون على يقين أن الجلسة تعد بالتشويق في أحداثها وبالتصعيد في إيقاع التنكيت بين شكري والمهدي. فبين الإثنين علاقة مشاكسة ومقالب متبادلة يسعدان لها ويسعد لها حضورها.

ثم أن المهدي لم يهدِني حتى كتاب اللاطمأنينة، رغم أني كنت إبان تواجده بباريس -حيث اشْتَغَلَ على الترجمة بسعادة المحب الذي لا يجد سعادته إلا في عذابه بتعبير شقارة- على اتصال به ومن المتتبعين القريبين لأخباره وأخبار تقدمه في ترجمة الكتاب.

كون مكتبتي لا تتوفر على أي من أعمال ممهورة بتوقيع المهدي أخريف ومن بينها «كتاب اللاطمأنينة» أمرا يطمئنني على صداقتنا، فهي غير مشوبة بشوائب الزمن الثقافي النفعي. ولن أتردد في إفشاء السر لجْنِيوْنْ:

- إسمع! إلى اليوم لم أحصل على نسختي من كتاب بيسوا. بحثت عنه في المكتبات وأوصيت كل كتبيي الأرصفة في غير من مدينة مغربية دون جدوى. لا أنكر أن مرة صادفت نسخة فريدة منه في مكتبة الأمان بالرباط غير أن جيوبي لم تكن مؤمنة بما يكفي لاقتنائها وإلا لكانت عودتي إلى طنجة راجلا أي أنضانضو.

ولأن اجنيون عاشق للحكي والحياكة، لن أتوانى في تحذيره من مغبة سرد حكايتي مع اللاطمأنينة هذه لجسائه بينما أصابعه تحيك الدفء لشتاء أصيلة القادم.

- انس ألسي محمد كل هذا التفريغ وعد لقضبانك الخشبية وانسج لجلساء المقهى القصبي ما شئت من جوارب أو «طاقيات» صوفية في انتظار عودة صيادي المدينة من رحم الموت اليومي. وادع الله أن يجعل بوابة الميناء السوريالي رحيمة بمراكبهم هذه الليلة، وأنت تشيعني بنظراتك الساخرة إلى مقبرة سيدي والو، حيث أقف على «قبر هيلين» أستقصيه معنى التلاشي في كينونة الفناء الأصيلي.

غير أن حارسها استوقفني سائلا:

- من تكون؟ لست أنت ببديع الرماد؟

قلت: لا

قال: عد أدراجك! فالمهدي أخريف لم يأذن بعد بانضمامك لحلقة الشعراء المفقودين في محراب بيسوا.

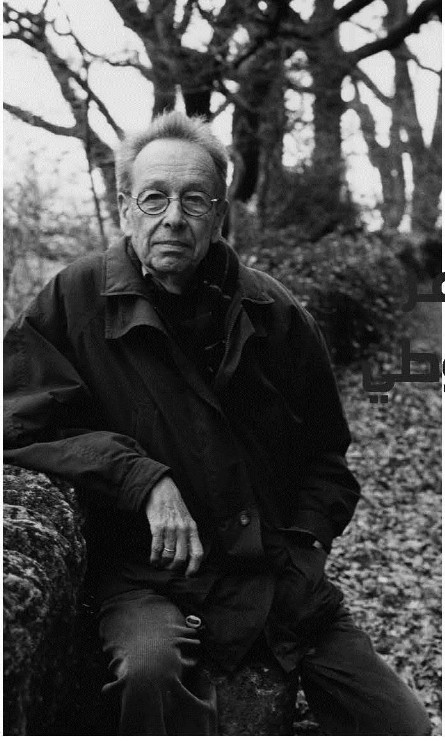
1- شخصية من أصيلة إسمه الشخصي محمد.

2- كوكوعو أي الديك.

ترجمة

ست قصائد للشاعر الفرنسي فليب جاكوطي

■ترجمة الشاعر محمد القنديل*



I.

«مَنْ سَيُسَاعِدُنِي؟ لاَ أَحَدَ يُمكِنهُ أَنْ يَأْتِي إِلَى هُنا
مَن سَيقبِضُ عَلى يَدي
لَنْ يَقبضَ عَلَى اللوَاتِي يَرْتَجِفْنَ
مَنْ سَيَضَعُ أَمَامَ عَيْنِي حَاجِزًا
لَنْ يَمْنَعنِي مِنَ الرؤْيَا
مَنْ سَيَلْتَف حَوْلِي لَيْلَ نَهَار كَمَا مِعْطَفٌ
لَنْ يَفْعَلَ شَيْئاً ضِد هَذِهِ النَّار، هَذَا الْبرْدُ،
مِنْ هُنَا، أَقِر عَلِي الأَقَل بوجُودِ سُور
لاَ يُزَعْزِعُهُ لاَ آلَة وَلاَ مِزْمَارٌ
لاَ شَيْءَ يَنْتَظِرُنِي مِنَ الآن فَصَاعِدًا
سِوَى الأَطْوَل والأَسْوَأ»
هَلْ هَكَذَا يَصْمُتُ فِي ضَيْقِ الليْلِ؟

II.

فِي مَراتٍ عَدِيدَةٍ،
تَصْعَدُ الدمُوعُ إِلَى الْعَيْنَيْنِ،
كَمَا لَوْ أَنَّهَا آتيةٌ مِنْ سَاقِيةٍ،
هُنِ ضَبَابٌ فَوْقَ بُحَيْرَاتٍ،
قَلَقُ النهَارِ الداخِلِي،
مَاءٌ حَولَهُ الحُزْنُ مَالِحًا،

الرحْمَةُ الْوَحِيدَةُ
التي نَطْلُبُهَا مِنَ الآلِهَةِ الْبَعِيدَةِ،
مِنَ الآلِهَةِ الخَرْسَاء، الْعَمْيَاء،
الْتِي وَارَتْ وَجْهَهَا عَنا،
مِنْ هَؤُلاءِ الْهَارِبَاتِ،
أَنْ يَجْعَلُوا مِنْ كُل دَمْعَةٍ مَنْثُورَةٍ
عَلَى الْوَجْهِ الْقَرِيبِ،
دَاخِلَ الأَرْضِ اللاَمَرْئِيةِ،
مَــــكَــــانــــاً
يَكْبُرُ فِيهِ الْقَمْحُ الْلامُتَنَاهِي...

III.

الشتَاءُ، الْمَسَاءُ:
هَكَذَا يُشْبِهُ الْمَكَانُ
غُرْفَة مُزَخْرَفَة بِسَتَائِرَ زَرْقَاءَ
مُــــظْــــلِــــمَــــة
حِينَ يَتَآكَلُ آخِرُ بَرِيقِ النارِ
ثم الثلْجُ الذِي يَشْتَعِلُ ضِد السورِ
كَمَا قِنْدِيلٌ بَارِدٌ،

أَيْنَ سَيكُونُ الْقَمَرُ الذِي،
حِينَ طلُوعِهِ،
يَغْتسِلُ من كُلِ غُبَار
وَمِنْ فَرْقَعَاتِ أَفْوَاهِنَا؟

IV.

عِنْدَ السقُوطِ، تَذَكرْ:
أَنْ تَغْرِفَ مِنْ هَذَا الضبَابِ
بَيْنَ يَدَيْكِ النحِيفَتَيْنِ،
خُذْ قَلِيلاً مِنْ هَذَا التبْنِ
لِيَنَامَ عَلَيْهِ الأَلَمُ،
هُنَا، بَيْنَ يَدَيْكِ الْمُلَطخَتَيْنِ:
يُمْكِنُ لِهَذَا أَنْ يَبْرُقَ فِي يَدِي
كَمَا مَاءُ الزمَنِ

V.

أُنْظُرْ إِلَيْهَا تَجْرِي
عَلَى سَاقَيْهَا
لِكَي تَلْتَقِي الْحُبَ،
كَمَا مَجْرَى مِيَاهٍ مِنْ زُجَاجٍ
يَقْرَعُ عَلَى الصخُورِ
الْمَلْئَى بِالتسَرعِ وَالضحِكِ

هَلْ هُوَ حَفِيفُ الْخُطافِ فِي الْحُقولِ الْمُبَللَةِ
مَنْ يَجْعَلُهَا تُسْرِعُ؟

VI.

لِهَذَا الْجَبَلِ
شَبِيهٌ فِي قَلْبِي
اتكِأُ عَلى ظِلِهِ
أَسْتَقبِلُ بَيْنَ يَدِي صَمْتَهُ
لِكَيْ يَنْتَصِرَ بِدَاخِلِي وَخَارِجِي
فَــــلْيَتَمَــــدد
يَــــهْــــدَأَ
وَيَــــتَطَــــهرَ.

هَاأَنَذَا مُرْتَدِيا إِيـــاهُ
كَمَا مِعْطَـــــفٌ
وَلَكِن الأَقْوَى مِنَ الجِبَالِ
ــ كَمَا سَيَقُـــــولُـــــون ــ
وَمِنْ سِكـــينٍ أَبْيَضَ
مَصُـــــوغًا فِي محرفهم
المفتاح الْهَش لِلابْتِسَامَةِ.

*شاعر ومترجم مغربي.

بيت الحكمة

■أحمد القصوار

الترجمة الذاتية

لا تتم الترجمة من لغة إلى لغة أو لغات أخرى فقط. إنها تحدث داخل اللغة الواحدة أو بينها وبين لهجاتها المختلفة. ذلك أن الترجمة بوصفها عملية تحويل تحصل من اللغة إلى اللغة ذاتها في إطار ما ينعت الآن ب«الترجمة الذاتية».

فعمليات الشرح والتأويل وإعادة الصياغة والأقواس والكلمات والجمل الموضوعة بين مزدوجتين أو قوسين والهوامش الطويلة أحيانا والإحالات... كلها تصب في نهر حوار اللغة مع ذاتها وترجمة اللغة إلى اللغة في دينامية تأويلية لغوية لا متناهية.

وتظهر «الترجمة الذاتية» بشكل أكثر وضوحا في شرح النصوص القديمة أو التي قد لا يتجاوز عمرها قرنا واحدا. كتب المفكر والمترجم الكبير عبد السلام تلك بنعبدالعالي: «ألا نشعر عند قراءة بعض النصوص التراثية بأننا في حاجة إلى ترجمتها ونقلها إلى اللغة العربية التي نتداولها؟. كل لغة، ما دامت حية، لا بد وأن تتكاثر وينمو قاموسها. من أجل ذلك، فهي تعيش على الترجمة وبالترجمة. بهذا المعنى، فهناك ترجمة ذاتية تقابل ما يمكن أن عليه «مثاقفة ذاتية» (في الترجمة).

في فصول الدراسة الابتدائية والاعدادية والثانوية، نتذكر حصص شرح النصوص الشعرية. كنا نقرا شعر المتنبي وأبي تمام وامرؤ القيس. نفهم أحيانا ونقف حائرين أحيانا أخرى. كنا نشعر أننا نقرا لغة أخرى غير اللغة العربية التي نستعمل في زماننا. ولولا «المنجد» الشهير حينها لما فهمنا كلمات وجملا كاملة.

في هذه الحالة، تكون اللغة لغات تتوالى مع توالي الأزمنة والعصور. تدخل مئات الكلمات المنحوتة أو «الدخيلة» وتخرج بعضها من الاستعمال. تبقى حاضرة في المعاجم أو محفوظة في نصوص قديمة. استعملها رجال ونساء ذلك الزمان وصارت في «حاجة إلى ترجمة» في زماننا. من ثمة، تكون اللغة العربية تعيش وتحيا بالترجمة الذاتية. نترجم العربية إلى العربية. ولا يتوقف الأمر عند المقارنة بين عربية القرون الوسطى والعربية الحديثة، وإنما يتعداه إلى «الترجمة» داخل العربية الحديثة ذاتها. فإلى عهد قريب، أصبحت كتب نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين «في حاجة إلى ترجمة»؛ إلى «وسيط عربي»، فما بالك بنصوص الجاحظ والهمذاني والمعري...

وإذا ما انتقلنا إلى العلاقة بين اللغة العالمة واللهجات الدارجة، يغدو التعدد أوضح وأيسر بيانا. نترجم الفصحى إلى الدارجة ونترجم الدارجة إلى الفصحى من دون أن نطرح السؤال أو يخبل إلينا أننا في قلب عملية تحويل كبيرة عن طريق التأويل والترجمة الذاتية. كما لا يتردد المتعلمون في «ترجمة» ما يسمع و /أو يشاهد في الراديو والتلفزيون لغير المتعلمين بكا عفوية وتلقائية تضمر فعلا كبيرا للترجمة والتقريب والتحويل داخل اللغة «الواحدة»... ولا نعدم أمثلة أخرى تظهر ذلك في مختلف مناحي الحياة اليومية.

من ثمة، تفتح الترجمة الذاتية أفق المثاقفة الداخلية أو المثاقفة الذاتية.ذلك «أن المثاقفة لا تواجه فيما بين ثقافتين فحسب، وإنما تجعل الثقافة نفسها في بعد عن ذاتها. إنها ما يقحم الآخر داخل الذات وما يجعل الثقافة تواجه نفسها وتتعارض مع ذاتها، وما يجعل اللغة تحتاج إلى تأويل وترجمة كي تعبر عن نفسها..» (في الترجمة).

لا شك أن هذا الطرح الجريء وشبه الصادم للترجمة الذاتية سيجد الرافضين المتشبثين بالتعريفات المعهودة للترجمة من لغة إلى أخرى. لكنهم في الأول والأخير يظلون منخرطين عن وعي أو من دونه في تصور البحث عن الأصل والاكتمال والهوية، وانطلاقا من مقدمات تقول بوحدة اللغة ونقائها، وبالتالي عمل المترجم عن نقل «الوحدة» إلى «وحدة» أخرى. لا وحدة ولا اكتمال في اللغة، وإنما هي سيرورة تأويلية مستمرة دائما بالترجمة من لغة إلى أخرى أو من خلال الترجمة الذاتية.

من هنا، لا مناص من الاعتراف بحياة اللغة وتعددها الداخلي، مما يبطل وهم اللغة الواحدة الوحيدة الموحدة. يوجد التعدد في قلب الواحد/اللغة الواحدة، وبالتالي لا غرابة أن نترجم من اللغة إلى اللغة نفسها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ عبد الكريم واكريم

«السياسة» في السينما المغربية

يمكن إرجاع ظهور «السينما السياسية» إلى الخمسينيات من القرن الماضي مع بعض أفلام «الواقعية الإيطالية الجديدة»، لكن لا يمكن الحديث عن مصطلح «السينما السياسية» كنوع قائم الذات إلا مع فيلم ك «زد» (1969) للمخرج اليوناني- الفرنسي كوستا غافراس..

أما السينما المغربية فظلت ومنذ نشأتها تتعامل بحذر مع كل ماله علاقة بما هو سياسي. ورغم أن بعضا من الأفلام القليلة جدا وأهمها «حرب البترول لن تقع»(1974) حاولت خرق هذه القاعدة إلا أن مواجهتها بالمنع كانت رسالة استوعبها باقي السينمائيين، بل حتى من حاولوا الاستمرار والسير في هذا الخط، ومن بينهم سهيل بن بركة نفسه صاحب الفيلم المذكور، تم استيعابه ليصبح فيما بعد مديرا للمركز السينمائي المغربي والمشرف على منع الآخرين من السير في نفس الخط بإشرافه على الرقابة ذاتها.

وسننتظر إلى أواخر سنوات حكم الحسن الثاني لنشاهد فيلما ك «مكتوب»(1997) لنبيل عيوش ثم «عبروا في صمت»(1998) لحكيم النوري و«بيضاوة»(1998) لعبد القادر لقطع أو «ضفائر»(2000) لجيلالي فرحاتي، وهي أفلام تناولت مواضيع سياسية بطرق متفاوتة في الجرأة وأساليب الطرح الفنية..ففيما استوحى نبيل عيوش في فيلم «مكتوب» حادثة العميد ثابت مضيفا إليها أحداثا خيالية، مخترقا لأول مرة حاجز المحظورات التي كانت بمثابة الخطوط الحمراء إلى حينها، ومن أهمها تصوير ضابط شرطة مغربي فاسد وقاتل (أدى الدور باقتدار الممثل محمد مفتاح)، جاء فيلم «بيضاوة» أنضج فيلم «سياسي» في هذه الحقبة خصوصا أنه كان يندرج ضمن بضع أفلام لعبد القادر لقطع تروم مساءلة طابوهات الدين والسياسة والجنس، وخلخلة وجهات النظر إليها، بجرأة قل مثيلها في السينما المغربية إلى حين ذلك التاريخ،

الأمر الذي عرض هذه الأفلام لمقص الرقيب وللمنع أيضا ثم الإفراج عنها لاحقا نظرا لخصوصية المرحلة الحرجة التي حتمت ذلك.

أما جيلالي فرحاتي المعروف عنه لحدود سنة 2000 اهتمامه بمواضيع المرأة في حدود ماهو اجتماعي من الظروف المحيطة بها، مع لمسات جد فنية تهتم بالشكل وتعطيه الأسبقية على المضمون بما في ذلك جمالية الصورة فقد حقق ب«ضفائر» الوصول إلى تلك الوحدة بين الشكل والمضمون من خلال تناول موضوع رغم أنه ليس بمثل الجرأة السياسية للأفلام السابقة إلا أنه يتفوق عليها من الناحية الجمالية.

وجاء «عبروا في صمت»(1998) لحكيم نوري كأول فيلم من سلسلة أفلام سنوات الرصاص فاتحا الباب مبكرا لأفلام أخرى ستتناول نفس المرحلة بجرأة أكبر بعد ست سنوات من ذلك.

إذ بعد وفاة الحسن الثاني وبالضبط في بداية ما سمي ب«العهد الجديد» وتزامنا مع لحظة انفراج سياسي عابرة، ومحاولة من الدولة التخلص من إرث الماضي السياسي، تم ابتداء من سنة 2003 دعم أفلام حول فترة سنوات الرصاص، وكان أول هذه الأفلام هو «الغرفة السوداء» أو «درب مولاي الشريف» لحسن بن جلون والذي أتى مباشرا وبسيطا في طرحه وبدون أي طموح فني يذكر، ثم تلاه فيلم «جوهرة بنت الحبس» لسعد الشرايبي والذي ربما كان أكثر فنية خصوصا في كتابته التي شارك فيها الروائي والمسرحي وكاتب السيناريو يوسف فاضل، ثم فيلم «منى صابر» لعبد الحي العراقي الذي تابع مسار شابة تعود إلى المغرب للبحث عن أب لم تره قط يقال أنه ربما معتقل سياسي سابق، و«طيف نزار» للمخرج كمال كمال الذي تدور أحداثه في زمن ومكان غير محددين مع اختيار فني للعربية كلغة حوار توازي هذا الاختيار وتزيد من غرابة الشخصيات ومفارقتهم للواقع. لكن يمكن الجزم أن فيلم «الذاكرة المعتقلة» للجيلالي فرحاتي قد أتى أكثر نضجا من ضمن أفلام سنوات الرصاص والجمر هاته، بعدم إصرار مخرجه على تناول هاته الحقبة بصورة فجة ومباشرة واختياره قصة تدور أحداثها سنوات بعد ذلك من خلال تتبع مسار شيخ قضى شرخ حياته بالسجن، متناولا قضية الذاكرة بأبعاد تتجاوز ماهو شخصي إلى ماهو عام ويمس مصير وتاريخ البلد، مفضلا التلميح على التصريح.

أما نبيل الحلو فرجع في فيلم «ثابت أو غير ثابت» لقضية العميد ثابت لا لكي يستلهم منها أحداثا خيالية كما فعل نبيل عيوش في «مكتوب» قبل ثماني سنوات من ذلك بل ليسرد أحداث ما جرى بالتفصيل الممل بكل ما تتضمنه هذه الكلمة من حمولة «الثقل على القلب».

بعد ذلك سنشاهد فيلمين يتناولان تيمة السياسة من منظور مختلف، ويحضر فيهما الشأن السياسي داخل الحركة الطلابية المغربية في فترتين متباعدتين من تاريخ هاته الحركة التي أثرت بقوة في الخريطة السياسية للمغرب الحالي. الفيلم الأول هو «زمن الرفاق»(2008) للمخرج محمد الشريف الطريبق والذي يرصد فيه مسار الحركة الطلابية في بداية التسعينيات من القرن الماضي، والتي شهدت انحسار التيار اليساري ممثلا في الفصيل القاعدي، وصراعاته مع فصائل التيار الإسلامي التي أصبحت آنذاك أكثر تواجدا في الساحة الطلابية واستقطابا للطلاب.

أما الفيلم الثاني فهو «فينك أليام»(2009) لإدريس شويكة والذي تناول نفس التيمة لكن في فترة سابقة وأكثر سخونة هي فترة السبعينيات أثناء سنوات الرصاص.

وسننتظر حلول هذه السنة(2011) لنشاهد فيلم «نهاية» لهشام العسري الذي تدور أحداثه، التي يختلط فيها الواقعي بالسوريالي، أثناء وفاة الحسن الثاني، وهو فيلم صور بالأبيض والأسود وتميز بأسلوب مختلف وطليعي وساءل فيه مخرجه «الثالوث المحرم» الدين والجنس والسياسة بنوع من الجرأة.

على العموم تظل تيمة السياسة في السينما المغربية متعلقة بهامش الحرية الذي كان يسمح به النظام، لكن ما يحدث الآن في المغرب والعالم العربي كفيل بفتح الأبواب على مصارعها على كل طابوهات السياسة وغير السياسة، لكي تدخل رياح التغيير المنعشة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حوار

لن نكون مبالغين إذا قلنا أن بضع ممثلين مغاربة مثل محمد مفتاح ومحمد خيي ومحمد بسطاوي وثريا جبران وآخرين... لا يقلون في أدائهم التمثيلي وموهبتهم عن ممثليين عالمين بصموا إسمهم وخلدوه في ذاكرة الفن العالمي.. وإن كان هناك من اختلاف بين هؤلاء وبين الممثلين المغاربة فربما يعود إلى أن الذين وصلوا إلى العالمية، مهدت لهم كل الوسائل لذلك خصوصا فيما يتعلق بالدعاية الإعلامية، طبعا بعد أن استطاعوا أن يثبتوا كفاءاتهم صحبة مخرجين عباقرة وفي شخصيات كتبت بعناية ودقة من طرف كتاب سيناريو موهوبين وفي أفلام حققت نجاحات تجارية ونقدية.. وربما كان كل هذا ما ينقص الممثل المغربي الذي كلما أتيحت له فرصة إلا ولمع بشدة، وما تجربة محمد مفتاح في بضع أفلام مغربية وعالمية إضافة إلى تألقه المتميز في الدراما السورية سوى دليل لا يقبل النقاش على ادعائنا هذا.
لكل هذا قررنا في «الأدبية» أن نخصص ابتداء من هذا العدد وفي أفق انفتاحنا على كل الفنون حيزا نناقش فيه ممثلينا المغاربة حول تجربتهم وطرق اشتغالهم، ونبدأ في هذا العدد مع ممثل ينطبق عليه ما سبق، إسمه محمد خيي:

حاوره: عبد الكريم واكريم

أسئلة التمثيل السينمائي المغربي

محمد خيي لـ«الأدبية»:
-أنتمي إلى مدرسة ستانيسلافسكي في التمثيل

– عرف عنك أنك ممثل غير نمطي وتفضل لعب أدوار متنوعة ومختلفة، هل لك أن تحدثنا عن هذا الجانب في مسيرتك الفنية؟

– بالنسبة لي الممثل إنسان مثل أي إنسان آخر، لكن حينما يمثل شخصية ما فهو الذي يذهب إليها، فالجمهور لايريد أن يرى على الشاشة محمد خيي الإنسان. وبتعدد الشخصيات تتعدد النفسيات وردود أفعالها وبالتالي طريقة اشتغال الممثل، وأنا أكون متمتعا بعملي حينما أجد شخصيات أستطيع معها الاشتغال بعمق، وكلما وجدت شخصية تختلف عني وعن تركيبتي النفسية إلا وازدادت متعتي في أدائها وتيقنت أن الجمهور أيضا سيتمتع بمشاهدتها، وتستمر متعة الجمهور حينما يلتقيك ويتساءل هل هو هذا الذي شاهدته في السينما، وهذا هو السحر الذي يخلقه الممثل والذي يجعل الجمهور دائم التساؤل عن طبيعة كونه قريبا أم بعيدا من تلك الشخصيات التي يتقمصها.. وربما يتفاجأ حينما يجد بأن الإنسان محمد خيي مختلف عن تلك الشخصيات في شكله وردود أفعاله. لكني كممثل أجتهد في بناء وخلق الشخصية، طبعا كما أراها انطلاقا من السيناريو الذي يرسمها والأحداث التي تمر بها فيه (السيناريو)، وهذا في نظري مايجب أن يفعله أي ممثل ، وحينما تجد مخرجا يكون له نفس الرؤية ويؤمن بطريقة الاشتغال هاته ولديه إمكانية لإدارة ممثليه بحيث يكون لديه تصور واضح في ذهنه عن شخصيات أفلامه، فأنتما تتعاونان معا لخلق شخصية تتمتع بالمصداقية لدى من يشاهدها. وعلى العموم فأنا أحب وأتمنى دائما أن أقدم شخصيات مختلفة عن تلك التي سبق لي أن قدمتها سابقا وأن تكون بعيدة عن شخصيتي الحقيقية، وتبقى هذه أمنية طبعا أرجو الوصول إليها.

> **كلما وجدت شخصية تبتعد عن تركيبتي النفسية إلا وازدادت متعتي في أدائها**

– في جوابك ذكرت عملية إدارة الممثل من طرف المخرج، سؤالي هو هل تلك الأدوار التي شاهدناك فيها كانت كلها أو بعضها ناتجة عن مجهود شخصي لمحمد خيي أم أن هناك حضورا بارزا لإدارة بعض أو كل المخرجين الذين اشتغلت معهم؟

– تتفاوت قدرة المخرجين ومدى تمكنهم من امتلاك تقنية إدارة الممثل أو توجيهه وتوصيله إلى ما يريد من أفكار، فهناك المخرج الذي يحدثك في البدء بكيفية بسيطة وسطحية عن الشخصية ويبقى لك أنت كممثل إنهاء باقي العمل بمجهودك الشخصي. لكني رغم كل شيء أومن بأن على الممثل أن يقترح على المخرج طرقا لأداء الدور هذا طبعا بالنسبة للمخرج الذي يرى فيلمه في ذهنه قبل تصويره ولديه تصور واضح في ذهنه عن شخصيات أفلامه كما سبق لي أن قلت..

– أو قد يكون قد رأى محمد خيي أثناء كتابة السيناريو في الشخصية.

– لا أنا لا أحب أن تفصل الشخصية على مقاسي، لأنها إذا كانت كذلك لن يبقى لدي هامش للاجتهاد والإضافة، لا أريد إطلاقا أن أكون محمد خيي وأنا أمثل، بل أريد أن تكون الشخصية التي كتبها السيناريست أو المخرج، وهذا الأمر يجعل الممثل يتحدى المخرج ويفاجأه بأشياء إما كان يتخيلها فقط ويرجو أن تكون في الشخصية التي يراها أمامه أو لم يتخيلها إطلاقا. وأنا أحب ان أفاجأ الجمهور أيضا بل حتى التقنيين الذين أشتغل معهم في البلاطو، حينما أرى نظرة الاتياح على وجوههم أرتاح أنا أيضا للعمل الذي قدمته.. على العموم لا يمكنني أن أقول أني وصلت لما أريده بكيفية كاملة، لكني أطمح لذلك في أعمالي القادمة والتي أتمنى أن تكون كثيرة حتى تتيح لي إمكانية تحقيق هذا الطموح.

– هل تظن أن الشخصيات التي قمت بها والسيناريوهات التي قدمتها مع الأخذ بعين الاعتبار ما يقال عن أزمة السيناريو بالمغرب أتاحت لك التعبير عن كل ما بداخلك من طاقة، وبالتالي تعتبر نفسك راض عما قدمته؟

– هناك شخصيات وجدت فيها ذاتي وعبرت فيها عن طاقتي وقدراتي كممثل، وهناك شخصيات رافقتها مع المخرج أثناء الكتابة وهناك شخصيات وجدت متعة في أدائها، ومن ضمن هذه الأخيرة شخصية انتهيت من أدائها مؤخرا وهي شخصية «أوشن» في فيلم «أندرومان» للمخرج عز العرب العلوي، وأنا أرى أنها شخصية مختلفة كليا عن الشخصيات التي سبق لي أن أديتها، وربما ستظهر هذه الشخصية دور الأداء التمثيلي الذي قمت به، وأتمنى أن يخرج العمل النهائي في المستوى وتكون الشخصية التي أديتها كما تصورتها ، بحكم أنني بذلت رفقة كل طاقم الفيلم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجهودات ليخرج العمل بصورة جيدة... أما فيما يتعلق بالسيناريو فما زلنا نشتكي من نقص فيما يخص السيناريوهات الجيدة، إذ حينما أتمعن فيما أراه من شخصيات في الواقع أقول يا ليت لو أتيحت لي الفرصة أن أمثل مثلها، وبهذه المناسبة أتمنى ممن يكتبون السيناريوهات أن يغامروا ويبحثوا ويجتهدوا أكثر من أجل إعطائنا سيناريوهات في المستوى، لأن السيناريو هو الأساس لأي فيلم جيد وحينما يجد الممثل سيناريوها مكتوبا بشكل جيد ويضم شخصيات محبوكة أيضا بدقة يستطيع أن يعطي أكثر ويخرج من جعبته أشياء ماكان ليستطيع إخراجها لولا ذلك.

– ضمن أي مدرسة في التمثيل يمكن أن تصنف نفسك؟

– أستاذي الذي أثر في هو المرحوم عباس إبراهيم، حيث كنا نتكلم عن مدارس التمثيل ومن جملتها مدرسة ستانيسلافسكي، الذي قرأت له كتاب «إعداد الممثل»، وقد وجدت نفسي في هذا الأسلوب من التمثيل الذي يتحدث عنه والذي ينبع من الداخل والذي يعتمد على الصدق في الأداء، فأنا لا أحبذ طريقة التمثيل التي تعتمد على كثرة الحركات، إذ يمكن للشخصية أن تكون كوميدية وعميقة في نفس الوقت أو درامية وعميقة.. العمق في الشخصية لايرتبط بنوع من الشخصيات دون آخر ولا يرتبط كما يظن البعض بالبكاء والحزن.. فستانيسلافسكي يقول: «لو أنني كنت هذه الشخصية فما كان بوسعي أن أفعل؟»، وأنا من بين المحركات التي ألتجأ إليها وأستحضرها من داخلي، تلك الأحداث أو المواقف التي سبق أن عشتها كانت مؤلمة أم لا، فأنا على سبيل المثال أستحضر جلسة تألم أو بكى فيها أبي أو أخرى بكت فيها إبنتي مثلا بعد أن عنفتها أثناء استعدادي لأداء دور ما لتعينني كي أكون أكثر عمقا وصدقا في الأداء. وأنا لا أقول كما يقول ستانيسلافسكي «لو أنني كنت» بل أقول «أنا هو هذا الشخص» إذ أحاول أن أدخل للشخصية بصورة كاملة وأتعمق فيها وأعمل كل ما في وسعي حتى لا يرى الناس على الشاشة محمد خيي بل تلك الشخصية. أستغرق في هذا العمل لمدة شهرين بعد أن أكون قد قمت بقراءة السيناريو عدة مرات إذ أنني أستمر في قراءته حتى أثناء التصوير، كل هذا لأخلق عالما للشخصية وأعرف ماضيها وحاضرها ومستقبلها كذلك، إذ لايمكن أن نقول الله أعلم ماذا سيقع لها. وهذا لأبني الشخصية من بدايتها وتكون شخصية مختلفة وصادقة وعميقة.

– لكن ألا يسبب لك هذا الدخول في الشخصيات ومحاولة الخروج منها توترات نفسية، حتى أنك ربما لاتتخلص منها نهائيا بسهولة، وهي حالة تقع لكبار الممثلين، وما أحمد زكي سوى نموذج لهذه الحالة؟

– لا.. أنا مطالب بالخروج من شخصية للدخول إلى أخرى وإلا سأظل بلا عمل (ويضحك)، وأنا أومن بأنني لا يجب أن أعيد تمثيل نفس الشخصية لأكثر من مرة. ربما قد تكون إحداها قريبة شيئا ما من الأخرى لكني أحاول ما أمكن أن أبتعد عن الشخصيات المتشابهة أو المتطابقة.. إذ وقعت فيما تقوله ومرضت بعد أدائي لشخصية ما، فماذا سأفعل إن أتتني شخصية أخرى بعدها مناقضة لها، أنا الآن متأثر بعبد القادر وجاء أحمد الذي لايشبهه في شيء ماذا سأفعل سأدخل الأول في الثاني؟! انتهيت من عبد القادر «تخلصنا، الله يعاون».

هناك العديد من الممثلين يمثلون بنفس النمط ونفس إيقاع الأداء الذي أصبحوا يتنقلون به بين المسرح والسينما والتلفزيون وهذه هي النمطية، وهذا النوع من الممثلين يظل هو نفس الممثل لا يغير شيئا في طريقة تمثيله أو في حركة جسده أو في إيماءات عينيه، مهما تغيرت الشخصية التي يؤديها، ويمكن لمثل هؤلاء الممثلين أن ينجحوا في مسيرتهم الفنية ولو بطريقة أدائهم البسيطة هاته بل هناك ممثلون عالميون من هذا النمط.

أفكار متطرفة

** يونس إمغران

الجامعة والمعرفة

** ألقى البروفيسور والسفير الأندونيسي السابق بهولاندا يوسف أفندي حبيبي خلال شهر مارس المنصرم بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن طفيل بالقنيطرة محاضرة مقتضبة حول «الجامعة والمعرفة»، أكد فيها على دور الجامعة الفاعل في إنتاج المعرفة بأشكالها المختلفة الثقافية والفكرية والصناعية والتكنولوجية، داعيا الطلبة المغاربة إلى اقتحام الممارسة العلمية الميدانية دون النظر إلى الإكراهات والظروف الاجتماعية الصعبة التي قد يعيشونها أسريا، محذرا من الاحتكام إلى التبرير المرضي الواهي، ومن تعليق خيبات الإخفاق والفشل والكسل على مشجب هذه الظروف.

بيد أن الذي أثار الجميع واندهشوا له، هو أن السفير والكاتب الأندونيسي حبيبي لفت الأنظار والأذهان إلى أن إنتاج المعرفة في الجامعة وتوظيفها في بناء الوطن، ينبغي أن يستند إلى الإيمان بالله، مشيرا إلى أن نجاح أندونيسيا في ارتقاء سلم الصناعة والحضارة جاء كنتيجة طبيعية للتفاعل الإيجابي بين العلم والدين، وبين الصناعة والإيمان بالله.. نافيا أن يكون هناك تنافر بين هذين القوتين المادية والروحية.

والواقع أن تاريخ المجتمعات الإنسانية أو الأروبية على وجه الدقة، كان تاريخ صراع بين الدين والعلم، وقد آل هذا الصراع في آخر المطاف إلى العلم باكتشافاته المذهلة والجبارة، وبانحياز الناس إلى الظن بأن الحاجة لم تعد قائمة إلى الإيمان بالله أو الدين. وبأن الإنسان هو الذي ينتج الدين، وليس الدين هو الذي ينتج الإنسان، بل إن الدين هو الإنجاز الرائع للكائن البشري، رغم أن هذا الإنجاز أصابه بالاغتراب، وأضره بالاستغلال، وسلبه حريته بالاستعباد.. لكن بالمقابل، فإن علاقة الدين بالعلم في حضارة الإسلام الذهبية، وفي حضارة اليابان والصين حديثا كانت منتجة ومفيدة للإنسان وللكون، حيث نجم عنها ارتقاء إنساني مثير في شتى مجالات الحياة، وهو ما يجعلنا نتساءل عن أسباب إخفاق عملية التلازم والتزاوج بين العلم والدين في أروبا، ونجاحها في دول شرق آسيا وإيران؟.

إن مؤسسة الجامعة في أروبا وأمريكا واليابان وإيران وأندونيسيا قد أجابت بصورة كافية على هذا السؤال، بينما يبقى الجواب غائبا بكيفية مؤسفة من لدن الجامعة المغربية التي تشكل رافدا أساسيا (ومعولا عليه) لتنمية وتطوير القطاعات الاقتصادية والاجتماعية ببلادنا.

إن المسؤولين المغاربة وعبر عقود من الزمن، راهنوا على المقاربة الكمية في بناء وإنشاء الجامعات والكليات في مختلف بقاع الوطن، غافلين –عمدا وفق ما نعتقد– أهمية المقاربة الكيفية والنوعية، وهو ما يفسره افتقاد جامعاتنا لأبسط الشروط الضرورية التي تسمح للعملية التعليمية والتربوية بأن تؤدي وظيفتها ورسالتها في إنتاج المعرفة والعمل.. بل إن العنوان البارز لجامعتنا هو معاناتها الكبيرة من النقص في المعدات والتجهيزات المادية والعلمية والتقنية.. والضعف الشديد للميزانية المرصودة لها لإنجاز وظيفتها الأساسية المتمثلة في البحث العلمي.

والبحث العلمي في الجامعة المغربية هو من الأمور التي يمكن أن تكون مصدر ضحك وفكاهة ومرح، كما يمكن أن تكون أيضا في آن واحد مصدر ألم وحسرة وانكسار، لأنه يمكن لنا أن نتصور ونفترض من الجامعة أن تقوم بكثير من الأشياء وتنجزها باقتدار وروعة، إلا البحث العلمي، ليس لضعف كفاءة الباحثين والأساتذة رغم قلتهم، وإنما لكون النظام السياسي المغربي يراهن –ومن قديم الزمان– على إضعاف الجامعة وتثبيط عزيمتها في الاجتهاد وفي تحقيق المنجزات، بحرمانها من أبسط شروط العمل والبحث والإنجاز. لماذا؟ لإيمان هذا النظام واعتقاده بأن الجامعة مصدر قلق وشغب وفوضى وتخريج معارضين له.. ونحن قد لا نختلف معه في كون الجامعة –كانت وما تزال– تلعب دور المطالب المدني بحقوق المجتمع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، بعد أن تأكد لها أن المجتمع المغربي يفتقر بشدة إلى ثقافة سياسية وديموقراطية حقيقية وأصيلة.. لكننا نجزم بيقين، أن تمتيع المجتمع والدولة بآليات الحوار الاجتماعي، وبأدوات التعبير الديموقراطي، سيترتب عنه بصورة «أوتوماتيكية» انصراف الجامعة إلى وظيفتها الأصلية في إنتاج المعرفة والعمل بمقتضياتها الحضارية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كتاب العدد

■ رضوان السائحي

تقنيات القصة القصيرة جدا
«الكرسي الأزرق» لعبد الله المتقي نموذجا

«الكرسي الأزرق» للكاتب المغربي عبد الله المتقي مؤلَّف للقصة القصيرة جدا، أصدره سنة 2005 عن مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب. ويضم الكتاب 58 قصة قصيرة جدا. حيث لا تزال هذه الباقة القصصية مرجعا مهما في النقد السردي للقصة القصيرة جدا في المغرب. على اعتبار أن الكاتب من رواد هذا الجنس السردي بالمغرب إلى جانب المصطفى الغتيري، وعز الدين الماعزي..

رغم أن القصة القصيرة جدا أصبحت في المشهد الأدبي إحدى وسائل التعبير كباقي الأجناس الأدبية الأخرى، فهي لا تزال تشهد جدلا حامي الوطيس في اللقاءات الأدبية والندوات الفكرية، واختلفت الأسماء التي وصفت أو ألصقت بها، إذ هناك من سماها ومضة، وفضل فريق آخر أن يطلق عليها خاطرة، وفريق ثالث لمحة، وهناك من اكتفى بتسميتها فكرة... ويرجع سبب هذه التسميات المختلفة إلى الحيز الضيق الذي تحتله على البياض، حيث لا تتعدى مساحتها صفحة واحدة، وهي غالبا ما تأتي في كامل حلتها في فقرة أو فقرتين.ويعرفها أحد الكتاب في هذا المجال بأنها أشبه بأن «تفتح مظلة في لحد، أو أن تشعل عود ثقاب في حجرة مظلمة»1

إذا كان القصر أو الإيجاز إحدى السمات المميزة لهذا الجنس السردي فلابد من الإشارة إلى أن هناك تقنيات أخرى تعتمد بشكل أساسي على الحذف والتشذيب، والخيال المكثف والأسلوب القوي بالاشتغال على الكلمات الأثر إيحاءا والأكثر ربلا من حيث الدلالات، والمعاني سواء بشكل مباشر أو غير مباشر.

ومن خلال قراءة مركزة لمؤلف «الكرسي الزرق» يمكننا أن نتعرف على تقنيات أخرى اعتمدها الكاتب في بنائه السردي لهذه المجموعة.إذ نستشف من الوهلة الأولى النفس الشعري يطبع تقريبا جل النصوص القصصية، لكن من أن تبتعد عن دورها السردي. وهذا راجع للاستعمال المكثف لمفردات ذات معاني غنية بالإشارات والإيحاء، وكذا جموحها نحو الخيال يمتح خلالها الكاتب بين الفينة والأخرى من الحقل الشعري من حيث التركيب اللغوي، مما يجعلها أكثر قربا من الشعر. ولا نستغرب هذا لأن الكاتب هو في نفس الوقت شاعر، بمعنى أنه أكثر وعيا بالمناطق المشتركة ما بين الشعر والسرد، وأكثر تحكما في الحبكة والبناء والسردي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونلحظ هذا بوضوح من خلال العبارات التالية:

(تمنحني جدتي مفتاح ذاكرتها اللذيذة) ص17.

(ونبت ما يشبه الطفيليات على عتبة ذاكرتها) ص17.

إن تركيب الكلمات بقدر ما هي شعرية في بنائها السردي فهي جاءت مليئة بإشراقات الشعر الذي أضفى عليها رونقا جعلها أكثر كثافة من دون أن يسقط المعنى في خانة الشعر. بحيث لا يفوت الكاتب أن يستحضر حرارة الشعر إلى عتبة السرد، ويمزج بين هذين الكائنين من دون أن يغفل عن إقفال البوابة التي تفصل بينهما.ونقرأ في القصة القصيرة جدا والمعنونة ب«قصيدة» ص18:

«نهضت القصيدة مبكرا إلى الواجبات التي عليها، رغم سهرها البارحة حد الأرق، صحبة شاعر مجنون، وقنينة نبيذ، وعلبة سجائر شقراء.

نزلت درج العمارة، تركت الباب مفتوحا على مصراعيه، لأنها تعرف مسبقا أن اللصوص لا يهتمون بدواوين الشعر ومسودات القصائد.

ودونما حاجة إلى سائق، يفتح لها باب سيارة فاخرة، مشت على الرصيف خببا».

فالطلاء الشعري تتزين به جل جداريات السرد في المجموعة القصصية كلها يضفي عليها قوة في البناء السردي، ويوسع الرؤية إلى هذا الجنس الذي يشبهونه بالتلغراف والبرقية. ونقتطف هنا بعض الصور ينزاح بها الكاتب إلى الخيال فيقربها من الشعر:

(يقول حميد بكلام خاتر) ص21

(يمضغ ما يكفي من الرغبات الصاخبة) ص32

(ارتدت فستانا عاريا) ص36
(المرأة القاحلة) ص37
(تقشرت جدتي) ص39
(كان خصر الأرض مالحا في فم المحراث، وكان فم المحراث لذيذا في فم الأرض) ص41
(انتزعت وجهها من المرآة، خبأته في القمطر، ووضعت بدله وجها من المساحيق العطرة) ص44.
(يغسل تعب المساء) ص46.
(ترمي فكها السفلي في كوب من الماء) ص51
هذه بعض الأمثلة التي تتمظهر من خلالها تقنية الكثافة والخيال الشعري التي يعتمدها الكاتب في رصد تفاصيل الحياة. وذلك لما توفره هذه التقنية من كثافة المعنى والإيحاء، كما أنه اعتمد على جمالية التكرار في قصة «كرز» ص31.
(أنا أحب الكرز.. أنا أتلمظ الكرز..
وكانت طامو تحكي لي عن الكثير من الكرز..
حتى صرت أراها كرزا..
لذيذة وطرية..
في عينيها كرز..
في فمها كرز..
فوق نهديها كرز..
وأحيانا كنت أتذوق الكرز)
ولفظة «الكرز» هنا لا تفيد نفس المعنى فهناك دلالات جنسية متنوعة خفية تنطوي في هذه اللفظة. ونلمس كذلك تداخل الخيالي بالواقعي كما هو الشأن في نص «ضحك القصة» ص38.
(الكاتب يكتب فوق طاولة المقهى، يكتب مثلا عن مومستين تمشيان على رصيف يوم السبت، تلتفتان، تضحكان مجانا، تلتقيان برجل ما، برجلين، وتعودان إلى الرصيف.
قبل الليل بقليل، اختفتا من الرصيف،
واختفى الكاتب من المقهى.
....
فتح الكاتب باب شقته، باب غرفة نومه، ليجد المرأتين على سريره،
كانتا تهران (تدغدغان) بعضهما، وتضحكان كما المجانين، ضحك بدوره كالمجنون وارتمى من الضحك فوق السرير).
إن الذين يشبهون القصة القصيرة بالطرفة والنادرة، أو النكتة على أساس أنها تحمل في طياتها طرافة تجعل القارئ أحيانا يبتسم في قرار نفسه، إنما يقزمون دورها في رصد واقع الحياة. فهي تسخر من الواقع في قالب طريف تجسد الحزن والفرح، والفقر والبؤس. أي أنها مرآة تعكس تفاصيل الحياة اليومية بكل تجلياتها وانطباعها المادي والمعنوي. ونتحسس في نص «فوطوكوبي» ص 57.
(أمه تقبع في ركن من أركان الغرفة، تخيط بالإبرة محفظته الجلدية، أخته تلعب بدمية مبتورة الذراعين، نظر إلى تقاسيمه في المرآة: كان صورة منهما، فقيرا، هزيلا، شاحبا و... جائعا.)

الشخصيات:
يختلف اختيار الشخصيات في القصة القصيرة جدا باختلاف ثقافة الكتاب في هذا الجنس، وباختلاف زوايا نظرتهم إلى الموضوع. فمثلا في «الكرسي الأزرق» نجد إشكالية الوجود، والمرأة، وهموم الكتابة، والجنس كلذة وكمحنة معيشية، والطفولة، والحب، وعلاقة الرجل بالمرأة.. ومجمل النصوص يعمد فيها الكاتب اختيار ضميري الغائب المذكر والمؤنث، إما كل واحد على حدة، أو هما معا. ويتجلى في عشرين نصا تقريبا. ولعل السارد يضع نصب عينيه هدفا معينا يخدم الحبكة السردية، دون اللجوء إلى التفاصيل التي قد تخل بنظام القصة القصيرة جدا. وعندما يلجأ إلى هذه التقنية لا يعني أنه يهمل إثبات حضور الشخصية ولا يكثف من فاعليتها. بل على العكس فهو يعطيها مجالا أوسع للإسقاطات والتأويلات التي يمكن أن تدور على مدار هذه الشخصية أو تلك. ونقرأ مثلا:
(آخر المساء، وقفا قريبين من محطة القطار، تفحصت عينيه البنيتين...) ص8.
(سألها: هل تحبينني؟ – قالت بغنج: لن أسلم قلبي لكائن على الأرض.) ص19.
(شق المحراث أرضه...) ص41.
(صعدا سويا...
هي
وضعت حقيبتها برفق فوق الكرسي المقابل. ثم تحرك القطار
هو
رمى جريدته برفق فوق حقيبتها وكان القطار قد بدأ يتحرك.) ص42.
(ها هي..
ها هو..
ها هما معا يعبران الممر إلى مقهى محطة القطار) ص49.
من خلال سياق الجمل نفهم طبيعة الشخصيات إن كانت زوجة، أو عاشقين، أو فلاح، أو مسافر، وهكذا دواليك.
ويركن عبد الله متقي إلى استعمال شخصيات معروفة لدى القارئ كالشخصية الأدبية (تولستوي) في «رسالة حب» (ماذا لو ولدنا على مقاس لحية تولستوي ومتنا رضعا؟ ص 22)
وأحيانا يكتفي بالإشارة إلى كاتب أو شاعر ما. يوظف الكاتب أيضا شخصيات تحمل أسماء أجنبية مثل السيدة (جاكي) ص9. و(توم وجيري) ص14. في المقابل نجد أسماء شخصيات من الواقع المغربي مثل (دادة) ص 15، وهي الجدة، بعض الشخصيات تحمل ألقابا عربية. وأحيانا أخرى يتواجد السارد نفسه في الحدث. ونلاحظ مثلا في نصص السوليما أن الكاتب لم يعمد إلى اختيار نوع من معين من الشخصيات. هي مجرد أشخاص من العامة يمثلون جمهور السينما.فالأهم في هذا النص هو علاقة المتلقي بالفن السينمائي في دول العالم الثالث، وكيف تتحول قاعة العرض إلى مكان أمين لممارسة الجنس عوض الاستمتاع بالفيلم.

العنوان:
تكمن تقنية صياغة العنوان في «الكرسي الأزرق» في كونه تارة عتبة للولوج إلى المتن السردي، وتارة أخرى يخلق فجوة تترك القارئ حائرا مترددا في كيفية ربط العنوان بالنص ففي نص «رقية الفقيه» ص17 لا نجد اسم هذه الشخصية في النص، وقد تكون الجدة هي رقية الفقيه. وفي «وارير زرقاء»ص 34، و«عرس الذئب» ص37. وعرس الذئب في الذاكرة الشعبية المغربية هو لحظة سقوط المطر وبزوغ أشعة الشمس في نفس الآن، وإن غياب هذه الإحالة في مخيلة القارئ لسوف تغلق في وجهه الباب لولج النص. كذلك الأمر بالنسبة للنص المعنون ب «مات الكلب» ص47، إننا لا نجد أي أثر لذكر الكلب في النص. والكاتب من خلال هذه التقنية يعطي للقصة القصيرة جدا دلالات وأبعادا هندسية لغوية ذات مغزى فكري يُشرك من خلاله القارئ في إبداع النص. وكما هو الحال بالنسبة للشخصيات فإنه استحضر أسماء تاريخية في العناوين مثل: منصور ص45 (إشارة إلى يعقوب المنصور). وأسماء ميثولوجية كبروميثيوس ص12. واعتمد أيضا على ألفاظ أجنبية «توم وجيري»، و«فوطوكوبي»، و«جاكي». و«Figures».
وظف الكاتب تقنية جديدة في بعض النصوص لم نعهدها في فن السرد. هذه التقنية اعتدناها في القصص المصورة للأطفال (Bandes des-sinées) مثل الكلمات الآتية التي تكتب بهذه الطريقة: (كثيييرا، صرخة طوبيييلة، طوبيييلا، موااااء..) وهي دلالة على ارتفاع الصوت، أو المدة الزمنية لنطق اللفظة. ومن الطبيعي أن يلجأ الكاتب إلى توظيف عبارات من العامية المغربية، لأنه أحيانا لا يمكن أن نجد لها مقابلا في اللغة العربية الفصحى. وهذا يدخل ضمن عملية التكثيف، وحذف و تشذيب كل ما يمكن أن يُخل بالمساحة على البياض مثل: (توم يبحث عن جيري بالرق الناشف) ومعناه التقريبي (توم يبحث عن جيري بشق الأنفس)، و(دادة) وهو لقب يطلق غالبا على الجدة، و(أشتاتاتاتا أولاد الحراثة) عبارة يرددها الأطفال في غمرة فرحهم بسقوط المطر، و(السوليما) أي السينما، و(كانتا تهران بعضهما) أي تدغدغان بعضهما، و(مثل البضة الخامجة) أي الفاسدة.
واللغة بصفة عامة في «الكرسي الأزرق» مكثفة، تضغط على الصور والرؤى لتخرج في شكلها الموجز دون اللجوء إلى التفاصيل المملة. وطغيان الجمل الفعلية في المجموعة يعطيها حركية مستمرة تميزها عن القصيدة.

هامش
-1 بحثا عن الديناصور -مختارات من القصة القصيرة جدا في أمريكا اللاتينية- إعداد وترجمة سعيد بنعبد الواحد، وحسن بوتكى- ط:ا- منشورات البحث في القصة القصيرة بالمغرب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصورة الساخرة في هجاء الحطيئة

د. بلعيدي زيادي

ترتبط السخرية عند مؤرخيها وبلاغتها بسقراط وأسلوبه في الحوار. فقد كان هذا الفيلسوف اليوناني يتظاهر بسذاجته وجهله بأسئلة استدراجية. أما أصل التسمية فيرى مورييه في معجم البلاغة والشعرية أن هنالك شخصية كوميدية في الكوميديا اليونانية باسم إيرون هي عبارة عن أحمق مخادع يتغلب دائما على البليد والمتغطرس.

وقد ارتفعت أصوات تدعو إلى استقلال المفهوم الأدبي للسخرية عن مفهومها الفلسفي أو الميتافيزيقي. وقد حاول بيد ألمان في مقال له بعنوان: «السخرية الأدبية» تحقيق ذلك إذ قال: «يجب قبل كل شيء التفريق بجلاء وبصورة نهائية بين السخرية كمبدأ ميتافيزيقي والسخرية كظاهرة من ظواهر الأسلوب الأدبي» (1).

وتعني السخرية عند الغربيين وسيلة من وسائل التعبير وأسلوب من أساليب الخطاب يقول جانكليفتش «فالسخرية طريقة للتعبير إنها تبلغ أو توصل كما يجري دون أن تبلغ أو توصله» (2) أما السخرية العربية فتدين للجاحظ بما يخوله أن يكون رمزا لها وعلما عليها. وقد فتح الجاحظ الطريق أمام العلماء الذين جاءوا بعده مثل ابن القيم الجوزية الذي اهتم بأخبار الحمقى والمغفلين بمثل اهتمامه بالأذكياء الموفقين. وانطلاقا من اختلاف البلاغيين في التركيز على هذا العنصر أو ذاك من عناصر السخرية قدم الدارسون المحدثون تعريفات مختلفة لتفسير اشتغال السخرية الأدبية يمكن أن نميز من بينها ثلاثة اتجاهات كبرى؛ اتجاه يرى السخرية استرجاعا واتجاه يراها مفارقة واتجاه يراها مفارقة استرجاعية. ومهما يكن من أمر فالسخرية قول ضد المراد لغرض الهزء وهي مفارقة ذات صبغة وجمالية.

بعد التحري الدقيق في صورة الهجاء عند الحطيئة لاحظت بوضوح أن الشاعر لم يتردد في رسم لوحات ساخرة إما كاريكاتورية، وإما معتمدة على المفارقة والاسترجاع فالحطيئة مثلا قال:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها *** واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

هذه الصورة الهجائية الحادة من قبيل الاسترجاع وتقوم على حوار مع موقف أو رأي سابق، وهي تقتضي معرفة بالسياق الضمني للمخاطب الساخر، إذ لا يكفي أن نقول مع النظرية المجازية إن البيت مبني على مفارقة استعمل فيها اسم المفعول باسم الفاعل– وهذا عند البلاغيين من قبيل المجاز المرسل– بل لابد لكي ندرك قوة الصورة المجازية هذه من أن نتعامل مع هذه الصيغة باعتبارها صدى واسترجاعا للوعد بالضيافة الذي ألزم به الزبرقان نفسه حين وجه الحطيئة إلى منزله فمن المعروف أن الحطيئة لم يلق الضيافة الموعودة فعير الزبرقان بهذا الكلام الذي تجاوز الهجاء إلى التقريع بالتذكير. إن فحوى كلام الحطيئة هو: ترحل لبغية المكارم في حين أنك عاجز عن الإطعام والكساء. إن إحساس الحطيئة بوطأة الفقر عليه وبإساءة الناس له، دفعه إلى اعتماد اللامبالاة كقاعدة أساسية في التعامل مع الآخرين. ومن ثمة نرى الشاعر سلك أساليب متنوعة من أجل الاستمرار والبقاء، إن مقولة الصراع هي المحك الذي أطر تحركات الشاعر. وهذا الصراع اتخذ عدة أشكال: فهو صراع ذاتي تارة وصراع مع الآخرين تارة أخرى، لكنه صراع طويل الأمد من أجل إثبات الذات في واقع رديء، رغم اللقب الحاد الذي ما فتئ يطلق على نفسية الشاعر.

ويجب أن أشير أن الصورة الساخرة في شعر الحطيئة جذور عميقة عالقة بنفسيته الغامضة غموض مصيره وفلسفته في الحياة.

أ–السخر الذاتي:

سخر الحطيئة من ذاته وجهت قريحته بأبيات شعرية تحمل صورا مشحونة بالهزء الذاتي.

جاء في الأغاني (3) قال أبو عبيدة كان الحطيئة بذيئا هجاء فالتمس ذات يوم إنسانا يهجوه فلم يجده وضاق عليه ذلك فأنشأ يقول:

أبت شفتاي اليوم إلا تكلما
بشر فما أدري لمن أنا قائله

وجعل يهدر هذا البيت في أشداقه ولا يرى إنسانا إذ اطلع في ركي أو حوض فرأى وجهه فقال:

أرى لي وجها شوه الله خلقه
فقبح من وجه وقبح حامله (4)

هذا البيت الثاني إن خلا من الصورة فهو ما خلا من التصوير المعتمد على الوصف. فالشاعر يسخر من خلقته وخصوصا من وجهه القبيح إنه لم يدخل في التصوير بل شكل صورة عامة تحمل قطبيها تشكلا. فالحطيئة استطاع تصوير صورته على الماء والسخر منها –رغم أنه– لأن نظرات الاحتقار توالت عليه مثل لعنة للأقدار، فتحمل مأساة لا يد له فيها، لذا فهو لم يكن ليفطن لقبح وجهه لولا نظرات الآخرين وازدرائهم، إن العذاب الذي تعانق وجدان الحطيئة نابع من رد فعل الآخرين يقول أحد الفلاسفة «العذاب هم الآخرون» ويقول آخر: «الإنسان ذئب لأخيه الإنسان».

ARCHIVE

ولقد ولد الاحتقار المستحكم في نفسية الحطيئة اللامبالاة بالآخرين، وإحساسا عميقا بالتشويه. في هذه الصورة صور الحطيئة الشق الأول من التشويه الذي يعانيه وهو تشويه جسدي مادي، وننتظر إليه الآن وهو يتحدث عن تشويه آخر ما فتئ يزرع حوله بالتهمة والألم:

تقول لي الخنساء لست لواحد
ولا اثنين فانظر كيف شرك أولئكا

وأنت امرؤ تبغي أبا قد ضللته
هبلت ألما تستفق من ضلالكا(5)

البيتان يحملان صورة كنائية تضمر جملة استفهامية رحبة أرقت الحطيئة وكانت سببا في مأساته السرمدية وهي: من هو أبي؟
والشاعر نظم جواب أمه شعرا متوسلا بالصورة الكنائية لكي يستطيع تبليغ ما يعتمل في نفسه. والبيتان معا صورة كنائية تومئ إلى الولادة الغامضة: لست لواحد ولا اثنين...» فأمه الضراء التي حملته شهوة ولفظته لعنة جاهرته بحقيقة مرة. وأغلب الظن أن الشاعر عمد إلى هذه الصورة الكنائية ليحجب المعنى المزلزل الذي تلفظت به الضراء جهارا. ومهما يكن من أمر فإن البيتين يحملان نغمة من السخرية والتهكم بالذات: الشاعر يسخر من نفسه لأن مأساته بلغت عراها ومحنته بلغت أقصاها.

ب- السخر الجماعي:
الصورة الساخرة من خلال هجاء البخلاء:
لم يفلت البخيل من عدسة الحطيئة، لذا صور لنا الشاعر بطريقة ساخرة نفسية البخيل وسلوكاته وأطواره الغريبة
يقول الحطيئة:

تجهم لي بالبشر يوم لقيته
قدامة خصيا قنبلي معول
منعت قلوصا بالمطال ولم يكن
لنابيك منها غير ترب وجندل
وعزت عليك الفحل سوداء جونة
وقد تنجل الأرحام في كل منجل(6)

في البيت الأول يذكر الحطيئة الاستقبال الرديء الذي تلقاه به العبسي المدعو قدامة -المهجو- لذلك شوه الحطيئة صورته من خلال تشبيه بليغ، لقد اختار الحطيئة المشبه به حيوانا مسنا تبدو عليه علامات الغباء والبلادة. لكن الحطيئة لم يختر الكبش مشبها به -تدقيقا- بل انتقى أخص عضو فيه وهو عضوه التناسلي -الخصيتان- هاتان الخصيتان ضخمتان لأنهما « لقنبلي معول» وبالتالي فهما مثار تهكم عميق. ولقد ساهم التشبيه البليغ في تحقيق الاتحاد بين الطرفين مما يضفي على الصورة نوعا من التأكيد وشحنة قوية من السخرية. إذ لا يكاد المتلقي يقرأ هذا البيت ويستوعبه حتى يستلقي على ظهره من الضحك. واختيار الحطيئة للمشبه به لم يكن اعتباطيا وإنما كان مقصودا. فهو انتقى الطرف الأكثر إثارة للتهكم لتحقيق مراده ولإضحاك المتلقي. وقد تومئ لفظة المعول التي تشير إلى كثرة العيال إلى كبر السن فتقفز الصورة إلى أقصى مراتب التقبيح والتلطيخ، ولا غرابة في ذلك فالحطيئة واسطة عقد المدرسة الأوسية- يصنع صوره بروية وتريث، لذلك نجده يتفنن في تشكيل كل صوره باستثناء بعضها التي تبدو مرتبطة مستهلكة.

أما البنية العميقة لهذه الصورة فتومئ إلى اللامبالاة التي كانت شعار الحطيئة في التعامل مع الآخرين، هذه اللامبالاة كانت شكلا من أشكال الدفاع النفسي، وقوة خفية تزود النفسية المكسورة بأسباب التوازن والاستمرار. في البيت الثاني صورة كنائية تنقل لنا مظهرا غريبا من مظاهر البخل «منعت» قلوصا لم يكن لنابيك منها غير ترب وجندل» أي منعت لبن القلوص، رغم أنه لم يصل إليك. وبعبارة أدق الحطيئة يثلب المهجو بالبخل الثقيل إذ يرى أنه يمنع خيرات ليست له وهذا ما يثير السخرية في هذه الصورة.
البيت الثالث: يحمل إشارة إلى ضياع نسب المهجو، إذ فيه صورة كنائية تومئ إلى الولادة الغامضة، فقد وضع الشاعر من همة المهجو، يقول السكري في شرح هذا البيت: «يقول غلبت عليك أمك أباك فأشبهتها دونه وقوله» تنجل «أي تذهب كل مذهب وإنما غمزه بشر. خبره انه لغير أبيه يريد أن أمه تجيء بولدها من كل وجهة من هاهنا وهاهنا»(7) وقد ساهم اللون الأسود «سوداء جونة» في إغناء المعنى وتكثيفه بحيث أوحى بالغموض والالتباس الذي يشوب أصل أو نسب المهجو.
إن ما يثير السخرية في هذه الصورة هو الطريقة التي صور بها الحطيئة شكل الإنجاب عند أم المهجو، إذ جعلها زانية حمقاء لا تحفل بقيم أو أعراف، وتحمل هذه الصورة دلالة نفسية عميقة فهي نوع من الإسقاط المشوب بالعدوانية الرعناء فالحطيئة يخفف من ورطته النفسية بإسقاط أوزاره على الآخرين معتمدا اللامبالاة سبيلا إلى تحقيق ذلك.
ويقول الحطيئة:

كدحت بأظفاري وأعملت معولي
فصادفت جلمودا من الصخر أملسا
تشاغل لما جئت في وجه حاجتي
وأطرق حتى قلت قد مات أو عسى
وأجمعت أن أنعاه حين رأيته
يفوق فواق الموت حتى تنفسا
فقلت له لا بأس لست بعائد
فأفرخ تعلوه السمادير ملبسا(8)

في البيت الأول استعارة تصريحية أصلية مرشحة دالة، الشاعر استعار للبخيل جلمودا من الصخر الأملس ليشير إلى شدة بخله، وثقل شحه، لذلك شيأ الشاعر هذه البخيل وجعله مادة وضيعة، بلا فكر ولا إحساس ولا وازع خلقي. في البيت الثاني: صورة استعارية مثيرة ارتقت بحاجة الحطيئة إلى مرتبة المخلوق، فغدت فاقة الشاعر كائنا حيا محسوسا ملموسا باديا للعيان. إن الشاعر يومئ بهذه الصورة إلى فظاعة حالته المادية، وفداحة حاجته، ومدى ازورار الناس عن مساعدته رغم رؤيتهم المباشرة لفقره وفاقته، وإذا كانت حاجة الحطيئة بهذا الوضوح فكيف لهذا البخيل بأن يتظاهر بعدم رؤيتها اللهم إذا كان صخرة ملساء، ويستمر الحطيئة في نسج صوره على طريقة الصانع الحذق، إنه في البيت الثالث يشبه ضمنيا الانشغال الغريب لهذا البخيل بالموت إشارة إلى هول شحه، وغرابة أطواره إذ صور لنا الحطيئة هذا البخيل -وهو ينشغل عنه انشغالا غريبا أقرب إلى التماوت أو الموت التدريجي- تصويرا كوميديا حين جعله قاب قوسين أو أدنى من الموت: «مات أو عسى»، بل إن الشاعر توسل بصور كنائية لطيفة لتشكيل الحالة الغريبة التي آل إليها هذا البخيل: «أجمعت أن أنعاه» هذه كناية محمولة بشحنة قوية من السخرية لأنها تعتمد على المفارقة والاسترجاع، إذ يقتضي فرز كنه هذه السخرية الرجوع إلى السياق أو الرجوع إلى معلومات قبلية، ونفس الأمر بالنسبة للكناية «يفوق فوق الموت». أما البيت الرابع فهو تعبير عن رد فعل الشاعر تجاه هذا البخيل فقد رق الحطيئة لحال هذا الرجل الذي تصرعه حاجة الناس وكان سلوك البخيل معبرا ومثيرا للتهكم حين بدت عليه سكرات وسكرات. إن البنية العميقة لهذه الصورة تشير إلى غرابة الطبائع الإنسانية كما تومئ إلى صحة العلاقة الجدلية التي تربط الواقع الاقتصادي بالقيم والأخلاق والسلوك. ولا شك أن الحطيئة استطاع أن ينقل لنا حالة ونفسية هذا البخيل نقلا فنيا دقيقا منتقيا ألفاظه مشذبا صوره صاقلا عباراته.

الهوامش
-1 بلاغة السخرية الأدبية، محمد العمري، ص: 30، الجزء الثاني، المجلد الخامس، مجلة علامات، صفر 1996.
2- «L'ironie» JANKELEVICH, p: 42 Livre de poche, Hachette Paris.
-3 الأغاني، 164-2/163، طبعة دار الكتب المصرية.
-4 ديوان الحطيئة، ص: 333.
-5 ديوان الحطيئة، ص: 331.
-6 ديوان الحطيئة، ص: 246.
تجهم: عبس واكفهر
القنبل: الكبش الضخم/ المطال: موضع
جندل: حجارة/المعول: الكبير الخيتين
الجونة: الشديد السواد
في كل منجل: في كل مذهب
-7 ديوان الحطيئة، ص: 247.
-8 ديوان الحطيئة، ص: 329.
السمادير: ما يتراءى للإنسان عند السكر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعلن مجلة "الأدبية" أنها ستخصص حيزا مهما من صفحات عددها المقبل لملف حول موضوع "دور المثقف في التغيير.."

مقالة

الرؤيةُ الشّعريةُ المغايِرةُ
في ديوان: «بعيداً قليلاً» للشاعر عبد الهادي روضي

■محمد بوشيخة

أولا– ماقبل القصيدة:

أ – مجردُ بداية:

ديوانُ «بعيداً قليلاً»، يندرجُ ضمن خانة مابات محط جدالٍ بين النقاد المتخصصين؛ أعني «قصيدة النثر، ولا ضير في ذلك؛ حيث كل جديد، أكيدٌ، يخلق بجدّته ردّاتِ فعلٍ، تشي بالانبهار والإعجاب تارة والرفض والاشمئزاز تارة أخرى.

الديوانُ احتوى عناوينَ، تجسّد في حدّ ذاتها رسائل تشي بالمغايرة وتعلنُ مباشرةً عصيانَها لما سبق من الأشكال الشعرية، العروضية وشعر التفعيلة.

ب– وقفة سريعة عند العنوان والصورة:

«بعيداً قليلاً» عن كتابةِ قصيدةٍ ذات لونٍ واحدٍ، فالصورةُ بألوانها المختلفةِ إيذانٌ من واضعِها ومعه الشاعر في بعثِ رسالةٍ مفادُها عدم التقيّد بنظام واحدٍ.

الشاعرُ هو السمكةُ والتموّجاتُ خلفهُ هي النظامُ / البحور، وقد نذهبُ إلى حدّ القولِ إنّ الصورةَ من جانب مختلفٍ عن الأولِ توميءُ أن الشاعرَ ابن البحورِ، لكن لا ينبغي التوقّف عندها، نعم لما يقولُه رفيقُ دربه رشيد الخديري «كلّ شاعرٍ حديثٍ يسكنُهُ شاعرٌ قديمٌ»، لكنه تعبيرٌ لا يعني التحكّمَ في مجرى الذات؛ إنّما ترك العنان لها لتأتي بما يميّزُها وتختلفُ به عن الأوائلِ.

ثانيا – مع القصيدة:

تشكيلُ القصيدةِ عند الشاعر عبد الهادي روضي، صورةٌ ورؤيةٌ شعريةٌ يُظهر انتصاره لأبعاد ثلاثة؛ تُبيّنُ المغايرةَ التي ارتضاها دينًا له في كتابةِ الشعر.

أ – الاشتغال على الرمز:

الرمز في ديوان: «بعيدا قليلا»، كأنه المحو، احتفالا به نجد الشاعر يقلّبُه على وجوه عدة:

– رمزية الذات: في قصيدة عنوانُها «مجازات المحو»، في علاقة ثلاثية، وفي تناصّ مع إهداء الديوان (–إلى محمد وعائشة، والديّ)، ص: 03، نعاينُ الشاعرَ يكشف عن بُعد إهدائه الديوان لوالديْه، فهو بقدر مايُمجّدهما، بقدر ما يُعلن الثورة عن نظامهما..

مرّ اماه
لي أن أتخطّىَ الظلالَ
التي خطّتني
لي أن أتوشى
نسغي
لي أن أراقصَ
الريح (–ص: 32، قصيدة مجازات المحو)

أما مجاز الذات، فهو يحتفي بها، ويعلنُ بزهو عن امتلاكها أسرارَ وأزرارَ الخطوِ..

رأيتُ مجازي
أدركت نسغ هاويتي
لن أثق في الظلال القــادمة
لن أسرّبَ أسراري
لامرأة أدمنت
فعل الملكياج في الطريق إليّ (ص: 34)

بل ويرتئيـ كلس الاطمئنان لِما عليه هي، القصد

الذات، ومعانقة صهوة جواد المحو حدّ التماهي..

سأكون حريصاً
على المحو
وعلى
محوا
أ
ث
د
ثَ
رُ
(ص: 35)

– رمزية المجرد: طبعاً المحوُ هو تيمةٌ مجــرّدةٌ، تتمظهرُ في أشكال مختلفة، متباينة في الغالب، يذهبُ بها الشاعر إلى نسقية الرّمز..

لا أذكرُ متى التقينا
متى تبادلنا قبْل المحو
متى أغرى فينا الآخر (ص: 37)

– رمزية اللغة:

القصيدة	كلألَكِ الماءُ	وُلِتَ تربّي العدم
المقطع	شاخَ القمر في كفّيها لك هذا الهواء المجازي	رأيــتُ الفــراغ يمشُطُ شاريَــهُ (السطر الشعري في سطر واحد)
الصفحة	38	77

هذان نموذجان، وغيرُهما كثير، للرمزية اللغوية، تخرج باللغة عن طبيعتها المألوفة، يبغي بذلك الشاعر صُنعَ عالم خاصّ به، بمقاسات لا تتيحها الطبيعة، كما لا تتيحها اللغة الطبيعية المباشرة.

فالقمرُ مع الشاعر يشيخُ، والمحو يسرّحُ خُرقتَهُ، ثم أصبحَ للفراغ شاربٌ يمشطُهُ.

– رمزية الشخوص: ص: 45، من قصيدة: «المسيحُ يتقمص وجه الغيم» يردد الشاعر:

ها المسيح تقمّصَ وجه الغيم
لبس ممراته
تيمم نسغ المحو
و
م
ض
ى

في هذا المقطع، من هذه القصيدة استحضارٌ لشخصية المسيح، في تركيبةٍ مع تيمة المحو..

وفي قصيدة أخرى «خطوط الرؤيا»، يحتفي الشاعر بشخصية مريم العذراء.

وأنا أعبرُ الظل التقيتُ مريمَ
إلى جذع نخلةٍ تهزّ كتفيْها
شاردةً ترقبُ العائدين باتجاه المدى
لوّحت منديلها
لا أحد لبّى (– ص: 94).

إنه التناصّ في بُعْدَيْه اللغوي والرمزي؛ فمريم شكلٌ لغويٌ وذاتٌ تاريخيةٌ سطرت قصّة أسطورية غريبةً.

في نسج لعلائق مفترضة، يلاقي الشاعر بين شخوصٍ تاريخيةٍ، ليتشكّل نصُّهُ الشعري، المُنْبني في كليّته على المُغايَرة الشعرية، من خلال تيمتيْ: المحو والرمز. ورد في ص: 95، ضمن: «خطوط الرؤيا»

ياألوح مريم صارت بلا طموح تكره الحنّاءَ
وكُحْل القبيلة صارت تخشى الجنودَ
صارت تكرهُ المحفظةَ وطريقَ المدرسة
مريم روتينيةً صارت ضبابية صارت مريم
هي مريمُ العذراء برداء مريم اليوم، هي العلاقةُ – أيضاً – المفترضة بين كائن اليوم وكائن الأمس، هو الامتداد الذي تخلقهُ الشخوصُ التي رسّخت أقدامها في سطور التاريخ.

ب – الانتصار لتيمة المحو.

منذ البداية يعلن الشاعر عبد الهادي روضي عصيانه للقديم، وينتصر لأبجدية المحو.. وللخروج عن طقوس الــقبيلة.

إذ نقرأ في قصيدة «استهلال» المقطع التالي:

أيقظني وقال:
لاتشذب الريح
كمن مروا
مجّد محوك
وامض كراء شذّ
عن هوى القبيلة
(ص5)

ونقرأ في قصيدة «طفولة الغيم» المقطع التالي:

يامحوا يتوحد في ظلال الأبجدية
إني بك
أمارس
شدوي
و
أ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ت

ش

ك

ل

(ص12)

ونقرأ في قصيدة «هاوية الريح» المقطع التالي:

وليكن النثر مداك

(ص21)

بمباشرةِ الواثِقِ من نفسه، يرفع الشاعرُ شعار المحو، وبه ومن خلاله يكتب قصيدةً، وبه ومن خلاله يتشكّل نصّاً.. قصيدة «طفولة الغيم» – كما نلحظ – فيها احتفاء باذخ، وأحيانا مفرط بتيمة المحو، يظهر ذلك في تَكرار كلمة «المحو» خمس مرات، بصيغ مختلفة (= المحو / أمحو / محوا / محوي / المحو = ص: 9)، بل ويذهب إلى حد اعتباره شعراً..

لــن تكون دليلا لليلــها

حين لاتُــسعــفُك الأحجياتُ

لمنِ تحكي محوك بعد الآن (محوك = موّالَك = شعرَك).

ج – الانتصار للبعد السيميائي.

ظاهرةُ المقاطع الشعريةِ، والبعض منها مرقّم؛ كما في قصيدة «كمن يشيع للريح أحزانه»، فيها ثلاثة عشر مقطعا مرقما، تنبني على فعل التدرّج.. ومن خلال هذه المقاطع، يعمَدُ الشاعر إلى التقطيع الصوتي داخل المفردة الواحدة:

ا ل قا د م ة	ا ل م ح و	أ ت د ثّ ر
ص: 25	ص: 28	ص: 35

وفي مواطن أخرى، من قصائد مختلفة، لا يُبق على المفردة عموديةً، في شكل مستقيم؛ إنما يتعمد تمييلها، ص: 22 من قصيدة «هاوية الريح» نجد

ا

ل

أ

ف

و

ل

وقس على هذا في كثير من المواضع، مثلا لا حصرا (ت و ر ط ي)، ص: 63 و (ي خ ج ل و ن)، ص: 64، من قصيدة «مجرة الذات».

كل ذلك يتقاطع وأبعادَ سيميائية، يبغي الشاعرُ إضفاءها على تشكلاته النصية.. أنساق لغوية – شكلية لها علاقة بتيمة المحو أيضاً، في ارتباط هاته بنية هدم كلّ ماله علاقة بالقديم، وكأننا بالشاعر يذهب إلى حدّ القول: «ليس محوي متوقــفاً عند الشكل العمودي، ذي نظام الشطرين؛ إنما يتجاوز ذلك ليخلُقَ له أشكالاً أنساقيةً تبتعد عن شكل قصيدة التفعيلة أيضا».

هي ثورة إذن على نَسَقَيْنِ من الكتابة شكلاً، نعني بكلامنا هنا القصيدة العروضية، الموزونة وشعر التفعيلة.

هو المحو في بُعده السيميائي يتخذ أكثر من شكل داخل مكتوب / قصائد الشاعر عبد الهادي روضي، فكثيراً ما تُصادفك في أكثر من قصيدة بياضات لها من الدِّلالات ما يرتبط بنيّةٍ أو دافع الاختلاف، صفحات: 11 + 12 + 15 + 16 + 19 + 18 + 20 + 21 + 23 +...

ثالثا – خاتمة عنوانها: «لا ذنب لي أنا المفتون بقصيدة النثر»

لا أخفي القارئ سراً تكتنِزُهُ قصائدُ عبد الهادي روضي، أن عمقَ جماليتها، إلى جانب ما تطرقنا إليه ضمن هذه القراءة، وما غاب عنا في ذلك، يكمن في قراءتها، أقصد التلفظ بها، أمرُ اكتشفتُهُ، ليس لأن الديوانَ مرفقٌ بقرصٍ مدمج، إنما إلى جانب ذلك ما توحيٍ إليّ بهّ وأنا أقرأها قراءةً شعريةً جهريةً، مُحترِماً طقوس قراءة النص الشعري النثري.

«لاذنب لي أنا المفتون بقصيدة النثر»، اخترتُ هذا العنوان للمقطع ذي الرؤية الشعرية البالغة الأثر في نفس أيِّ قارئ متذوق للشعر.. مقطعٌ سأختم به وقفتي عند ديوان «بعيداً قليلاً» للشاعر عبد الهادي روضي.. المقطعُ الذي اختاره نصا للصفحة الرابعة من الديوان، والمأخوذ من قصيدة «كم تضيق حنجرتي».. يقول فيه:

ما ذنبي إذا مجّدتُ الانزياح

وارتضيتُ بُعدَ النوارس

مديحاً للعزلةِ

ما ذنبي إذا أعدتُ اكتشاف لغة الوجد في الحجر

وأيقظتُ العصافيرَ أو حرّضتُها ضد الطبيعة

ما ذنبي إذا تقمّصتني الحداثةُ

وصرتُ مفتوناً بالإيقاع

ما ذنبي إذا لم أطاوع التفاعيل

وردّدتُ موال شيخةٍ طاعنةٍ في النثر

ما ذنبي إذا ما احتواني الماءُ

وحرستني ضدَّ الجاذبيةِ

أو

نأيتُ

باسمي

عن

اسمي.

....

«بعيدا قليلا»، ديوان شعري للشاعر عبد الهادي روضي، صدر سنة: 2008م.

لحظة تفكير

■ د.الطيب بوعزة

الممارسة الفنية من منظور واقعي

قيل بأن الرسام اليوناني زوكسيس صور عنبا يشبه تماما مظهر العنب في الطبيعة، حتى أنه خدع الطيور فجاءت لالتقاطه، ظنا منها أنه عنب حقيقي.

وسواء صحت هذه الواقعة أم كانت محض خيال، فإن تاريخ الممارسة الفنية يظهر بالفعل نماذج كثيرة فيها اقتدار فريد على محاكاة الواقع. بل لقد كان فعل المحاكاة -خاصة في القديم- مطلبا أساسيا من هذه الممارسة، حيث لا تقبل ولا تسمو قيمتها إلا بمقدار اقترابها من الموضوع الذي تحاكيه. ومن ناحية الترتيب الزمني لنظريات الفن، يمكن القول إن نظرية المحاكاة هي أقدم النظريات الجمالية في تاريخ الإبداع والنقد الفنيين.

فعند قدماء الإغريق كان الفعل الفني موصولا بقصد المحاكاة. لكن حتى عندما تطورت الممارسة الفنية وخرقت هذا المطلب، منادية بالتجريد بدل التقليد، ظل أساس نظرية المحاكاة حاضرا في فلسفة الفن، ونقصد بأساسها علاقة الفن بالواقع.

لذا نعتقد أن بين الفن والواقع ترتسم إشكالات ومواقف يمكن أن تختزل مختلف قضايا علم الجمال (الاستيطيقا). سواء تلك التي تختص بالمنجز الفني أو تلك التي تختص بمعيار نقده. فهذان المفهومان يتجاذبان اتجاهات النظر في ماهية الفن، وما ينبغي أن تكون عليه الممارسة الجمالية. حيث قسما تاريخ الفكر الفلسفي الاستيطيقي إلى مواقف وتيارات متنابذة متشاكسة. وقد استمر إشكال العلاقة مرافقا لصيرورة تطور الوعي الجمالي في مختلف لحظات تاريخه. إذ على أساس النظر إلى طبيعة التعالق بين هذين المفهومين (الفن/الواقع) تم بناء قيم المعيار النقدي.

فعندما نُظر إلى هذه العلاقة على أساس المحاكاة، تم إرساء قيمة معيارية تطالب الفن بعلاقة مرآوية مع الواقع، فصار الفعل الفني «إعادة إنتاج». أي فعل مطابقة بين الإبداع والانطولوجيا. وبالنظر إلى الفن كفعل متحرر من قيد النموذج الواقعي تم إرساء قيمة معيارية مخالفة لما سبق تطالب الفن بإنجاز علاقة تجاوزية تتخطى المعطى الأنطولجي نحو الأفق المتخيل، أفق يوغل في التجريد والترميز.

وعلى مستوى القراءة التاريخية يمكن القول إن هذا الزوج المفهومي (الفن/الواقع) قد نظم التفكير الفلسفي الاستيطيقي منذ أولى تجلياته. ففي المتن الأفلاطوني تم النظر إلى علاقة الفن بالواقع على أساس الممارسة الجمالية السائدة وقتئذ، حيث كان الفعل الإبداعي يقصد إلى محاكاة الواقع ونقله من مادة أنطولوجية إلى مادة فنية باللفظ و الحركة واللون والريشة... وبما أن الفعل الفني كان محاكاة، فإن أفلاطون لم يستطع أن يبصر إمكانية بديلة للفعل الفني. وبما أنه كان يقرأ الوجود المادي على أساس كونه مجرد محاكاة زائفة، أي نسخة مقلدة لعالم المثل، فلم تكن نتيجة الحكم الفلسفي الأفلاطوني على المنجز الفني بقادرة على أن تخرق مستلزمات هذه الرؤية الفلسفية إلى الوجود؛ فحكم على الفن بكونه وهما؛ لأنه مجرد تقليد لتقليد، أي أنه محاكاة مضاعفة. وهذا ما أفاض في بيانه أفلاطون في الكتاب الثالث من متنه «الجمهورية»، عندما عقد المحاورة بين سقراط وغلوكون؛ حيث استند في بلورة حكمه المستهجن للممارسة الفنية على نظريته الانطولوجية القائمة بالأساس على تقسيم الوجود إلى قسمين: عالم المثل، العالم المفارق للعالم الحسي المادي، الذي هو عالم ما ورائي، عالم الأفكار والحقيقة. بينما عالم الحس هو مجرد تقليد ومحاكاة لعالم المثل، ومن ثم فالواقع الحسي/ الطبيعي هو مجرد ظلال وأشباح، ونسخة مشوهة لعالم المثل الحقيقي. وبما أن الفن هو محاكاة لعالم الواقع الطبيعي أي عالم الحس فهو إذن تقليد لتقليد. وهذا ما يجعله مجرد وهم.

ومن هنا نفهم دلالة تلك العبارة التي خطها أفلاطون في كتابه الجمهورية "إن الفن يأتي في المرتبة الثالثة من الحقيقة"، حيث يقصد بهذا الترتيب التفاضلي أن عالم المثل هو عالم الحقيقة، وهو بالتالي في المرتبة الأولى، بينما الطبيعة مجرد نسخة مقلدة، ومن ثم فهي تأتي في المرتبة الثانية، وبما أن الفن هو تقليد للطبيعة فهو إذن يقع في المرتبة الثالثة. ومن هنا نفهم أيضا سبب استبعاد أفلاطون الفنانين من جمهوريته الفاضلة "المتخيلة"؛ لأنه لا مكان داخل هذه الجمهورية إلا للحقيقة. وبما أن الفن وهم فإنه يجب استبعاده.

لكن أرسطو، إن كرر نظرية المحاكاة -لأنها كانت حقيقة الممارسة الفنية وقتئذ- فإنه لم يكرر الأحكام القدحية لأستاذه أفلاطون، بل رأى للفن وظيفة نفسية تبرر وجوده واستمراره. كما أشار أرسطو إلى أن علاقة الممارسة الفنية بالواقع لا ينبغي أن ينظر إليها بوصفها مجرد محاكاة للجزئي، بل هي محاكاة للجوهر الماهوي. ففي تحليله للمحاكاة في الشعر يقول أرسطو:

«الشعر أقرب إلى الروح الفلسفية من التاريخ، وأرفع منه، إذ إن الشعر يتجه إلى التعبير عن الكلي بينما التاريخ عن الجزئي». وحتى يحر فعل المحاكاة من الاستهجان، قدم أرسطو رؤية فلسفية تجعل من هذا الفعل نزوعا غريزيا في الكائن الإنساني، بل به يمتاز عن كثير غيره من الكائنات الأخرى، حيث يقول: «المحاكاة غريزة في الإنسان ، تظهر فيه منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة. وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة» (أرسطو «فن الشعر» ت عبد الرحمن بدوي، ط1، النهضة المصرية، القاهرة 1953، ص 12.)

وهكذا سيتم مع أرسطو التأسيس الفلسفي للمنظور الواقعي للفن.

أحلام نسائية
قراءة في الشعر النسائي العربي المعاصر

د. إملوان الصديق

تقديم:
إذا كان الدرس النقدي العربي قد انشغل بالمرأة باعتبارها موضوعا داخل الإبداع العربي، فإنه مدعو الآن أن يولي العناية والاهتمام اللازمين للمرأة مبدعة ومنتجة للخطاب الإبداعي، كما أنه مدعو أن يقف على مجموعة من الأسئلة الإبداعية التي تؤسسها الشاعرة العربية المعاصرة ضمن شروط اجتماعية ثقافية واقتصادية.

وفي هذا المناخ من التحول في الرؤية والموقف، دخلت الشاعرة العربية المعاصرة عالم الإبداع مفندة فكرة أن الشاعر هو محور ومركز الإبداع، وأن المرأة هي محيط وفرع تابع للأصل، ولم يكن بإمكان المرأة الانخراط في عالم الإبداع / الكتابة لولا حضور الوعي النظري لديها بأهمية الكتابة وسيلة للتعبير عن شخصيتها المستقلة، وعن تمتعها بمزايا نفسية وبيولوجية تدعو إلى الافتخار بها وليس الشعور بالنقص، على أن هذا حفزها أكثر على النزوع إلى التحرر والدعوة إلى المساواة مع الآخر/ الرجل بعد أن فقدت طوال تاريخها مقومات الكيان الخاص بها، وبالإجمال، فالإبداع الشعري لدى المرأة يعتبر «واجهة تحررية من التصورات السائدة وينظر إليه على أساس أنه مظهر من مظاهر التحرر من سلطة الأحكام الموروثة، كما أنه صيغة من صيغ الحوار مع حمولات الذاكرة العربية»1

فمثل هذه الآراء والأحكام النقدية لا تستقيم، كما لا يمكن استساغتها دون الاحتكام إلى المنجز الشعري النسائي نفسه، لأجل استقرائه وملامسته عن قرب بغاية استجلاء جملة من القضايا والرؤى والمواقف الشعرية، وقد اخترنا لهذا الهدف نصوصا شعرية لكل من نازك الملائكة فدوى طوقان، سعاد الصباح، ظبية خميس، غادة السمان وفاء العمراني، جملية الماجري، وقد أخضعنا هذه النصوص لموضوعات/ تيمات دالة سجلت حضورا قويا، وتداولا لافتا جاءت كالآتي:

1- رفض الصمت ومواجهة الحصار:

تهدف المرأة من وراء انخراطها في لعبة الكتابة إلى الإعلان عن خروجها من شرنقة الصمت ورفضها لوسيط يعبر عن أحاسيسها ومشاعرها المكبوتة تاريخيا، فهي قمينة بأن تقوم بهذا الدور لأنها تملك الوسائل والأدوات لذلك، فمن خلال ممارستها للكتابة امتلكت صوتا تستطيع أن تسمع كلماتها من به صمم، وكأني بها ترد على من يكن لها العداوة لا لشيء إلا لأنها مخلوق يتكلم، يقول توفيق الحكيم «إن عداوتي لهذا المخلوق لن تنقطع ما دمت أخشى منه... إن عداوتي ليست إلا دفاعا عن نفسي، فلو أن المرأة تمثال من الفضة فوق مكتبي، أو باقة من الزهر في حجرتي، أو أسطوانة موسيقية أنطقها وأسكتها بإرادتي... لما كان لها عندي غير تقديس وإكبار لا يحدهما حد، ولكنها شيء يتكلم ويتحرك.»2

في هذا السياق ترد الشاعرة سعاد الصباح في مقطعها الشعري الآتي:

(...)
أتوسل إليك للمرة الألف
أن تمنحني حرية الصراخ
وان لا تقف بيني وبين الغيوم
عندما تمطر السماء.3

ثم تقول في مقطع آخر:

يقولون:
إن الكتابة إثم عظيم
فلا تكتبي
يقولون:
إن الكلام امتياز الرجال...
فلا تنطقي.4

واضح جدا من خلال الحوار الذي أجرته الشاعرة بينها وبين الفاعل في صيغة الغائب الجمعي الذي يدل عليه فعل «يقولون» أن ثمة صراعا بينها وبين الثقافة السائدة، فهي تعلن عن تمردها على الموانع والكوابح التي تكمم فمها، وتسخر من التقاليد الساعية إلى ترسيخ عقلية وأد النساء.

تضم ظبية خميس صوتها إلى سعاد الصباح رافضة الصمت الذي تعتبره رديفا للموت تقول:

...
لا أعترف بهذا الصمت النزق
أنا لا أعترف
الصمت، الصم، الصمت.ت.ت.ت
الصمت، الموت5

ترفض الشاعرة ظبية خميس صراحة الصمت والحصار المضروب على المرأة، ويتجلى أيضا التلاعب اللغوي بكلمة (الصمت) المتقطعة الأوصال، كأنها تود إبراز انتصارها اللغوي على الصمت باعتباره مدخلا لانتصارات أخرى.

عبرت الشاعرة وفاء العمراني بوضوح عن رغبتها في الكلام وخروجها من قوقعة الصمت أسوة بأختها في المشرق، طالما أن هناك جامعا مشتركا يتمثل في كون «المجتمع العربي بطريركيا (أبويا) شديد المحافظة والتخلف، رغم تبايناته الواضحة، قد حال دون تعبير الشاعرة عن ذاتها وأحاسيسها»6 وعن تمزيق حجب الصمت وتحدي الأسيجة المحاطة بحنجرتها تقول الشاعرة وفاء:

أحارب أعضائي الممزقة على فوهة الجرح
وأعبر تاركة خطواتي تثبت
لا أملك من زمني غير الصيرورة
لا أسيجة في حنجرتي
ورئتي مملوءة بدم الريح الجامحة7.

ثمة هم مشترك يظهر جليا في أن الشاعرة العربية المعاصرة لم تعد تقبل دور المرأة الراضية بوضعها وشرطها الاجتماعي الذي سجنها داخل جدار الصمت، فهي تنتقد ما ورد في الخطاب الذكوري» من أن النساء يهدرن (يقلن أشياء تافهة) في حين أن الرجال يتكلمون (يقولون أشياء جدية وذات دلالة)».8

وهذه غادة السمان تصرخ ضد الصمت في المقطع الشعري التالي:

حنجرتي، محشوة برمال عصور
من صحاري الصمت
لكنني أصرخ رعدا، أحبك.9

تتمرد الأنا الشعرية ضد الصمت، تمزق أستاره عبر فعل الصراخ وتنفض عنها العصور الغابرة، وتشير الأنا من خلال «رمال عصور من صحاري الصمت» إلى محنة الوأد المادي والمعنوي التي عانت منهما المرأة، فتمرد المرأة المبدعة لم يأت اعتباطيا، بل جاء نتيجة وعيها بالعوائق وضرورة تجاوزها معتبرة ذلك إشارات الانعتاق، وتباشير الفجر، وفضلا عن ذلك فالإبداع هو المرادف الدلالي لممارسة الكلام والبوح.

وعلى المنوال نفسه سرت الشاعرة فدوى طوقان تعلن رفضها للحصار الذي وضعت بداخله تقول الشاعرة:

(...)
أتحدى السجان، أسخر بالعرف
بما شادت التقاليد حولي
من جدار ضخم مضت أغنياتي
تتخطاه في تحد مثلي.10

لا تكتفي فدوى طوقان بتمردها الفردي، بل أرادته أن يكون نموذجا لتمرد النساء ضد عالم الحريم وزمن الوأد تقول:

كم فتاة رأت بشعري انتفاضات
رؤاها الحبيسة المكتومة
كان شعري مرآة كل فتاة
وأد الظلم روحها المحرومة.11

فالشاعرة، كما يبدو، تحرض بنات جنسها على التمرد ضد الحصار والأسر، للانطلاق إلى عوالم رحبة وفضاءات مفتوحة لا وجود فيها للأسيجة. وقد سارت سعاد الصباح على هدي فدوى طوقان، تجهر برفضها للسجن:

هذه الدائرة التي رسمتها بالحبر الصيني
حول فكري، وذوقي، وعاداتي
حول كل بوصة من جسدي
(...)
هذه الدائرة
بدأت تأخذ شكل المعتقل12

يتضح من خلال هذه الأسطر أن الأنا الشعرية تعبر بصدق عن تمرها على الدائرة التي رسمها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المخاطب الذكوري الذي يفهم من فعل (رسمتها) هذه الدائرة التي تخنق الأنا جسديا وروحيا وأكثر من ذلك، فالشخصية الشعرية تفضح خطورة الدائرة لأنها رمزية لا مرئية، وتتحدث الشاعرة جملية الماجري عن الحصار والرقابة قائلة:

(..)

ومن لاتأذت بها من

هوان النساء

على الجاهلين بكبر النساء

ومن شاكيات

لظلم الرجال

تحجبن خوف الرقيب.13

تصور الساردة في المقطع الشعري مشهدا طقوسيا تمارسه المرأة العربية بتونس، يتمثل في لجوئها إلى الولية ريحانة قصد الاستنجاد من ظلم الرجل والمجتمع الذي يفهم من كلمة (الرقيب). لعل هذا الحصار هو الذي سيدفع بالشاعرة العربية المعاصرة إلى الإعلان عن رغبتها القوية في اقتراف التحليق والانتقال من الصراخ والاحتجاج إلى الفعل.

2-التحليق والانعتاق من الأسر:

إن إدانة المرأة المبدعة للصمت والحصار، ليس إلا خطوة أولى في رحلة الألف ميل، أو القطرة الأولى التي يتبعها الغيث كما يقال، ثمة خطوات أخرى تتجلى في التحليق والتخلص من الواقع الآسن نحو عوالم مجازية وحلمية، تمارس فيها المرأة حريتها المصادرة، حتى وإن كان هذا الحلم والتحليق قفزتين في المجهول. تقول الشاعرة السورية غادة السمان أو بالأحرى ترسم دائرة مفتوحة لتنطلق منها إلى البحر باعتباره فضاء رحبا لا تحده حدود:

رسم لي بالطبشور دائرة على الجدار

وقال لي قفي داخلها

فانطلقت هاربة

إلى شوارع البحر.14

يكفي أن يتأمل القارئ الكلمات الواردة في هذه الأسطر: الجدار-الدائرة-الانطلاق- الهروب شوارع البحر... ليتأكد من الرغبة الجامحة في الانطلاق من واقع الأسر لدى الذات الشعرية الناطقة.

وتغترف الشاعرة «ظبية خميس» من المعجم نفسه معلنة عن رغبتها في الحلم وتجاوز الواقع الصفيق في مقطعها الشعري الآتي:

هذا الحلم الطويل، الطويل

منه لن استفيق

سأمتطي سحابة واعتليها

وهذه الريح العنيدة لن تقتل قسوتها

الحلم والسحابة.15

نستحضر مقطعا شعريا «لسلافة حجاوي» حول التيمة نفسها ندعم به فكرتنا، تقول:

أحب أن أدفق كالمياه

أسطع كالنجم

أرعد كالرعد

وان أعود

من بعد موتي

أحب أن أمارس الحياه16

تود سلافة أن تمارس الحياة بعنفوان شبيه بقوة المياه، ويتضح من المقطع التقابل بين الموت والحياة، بين الواقع وقيوده ورغبة الأنا في تجاوزها، ويتضح أيضا انتصار الحياة والاستمرارية على الموت بما يعنيه من توقف وانحسار. وتجهر فدوى طوقان بشوقها العارم في التحليق إلى عالم خيالي، إذ بولوجها هذا العالم يتغير كل شيء، الأحلام والأيام والذات والآخر:

(...)

ويعبر عام

وعام

وآخر

غدا تتبدل أحلامنا

غدا تتحول أيامنا

غدا نتغير..

فلا أنت

من بعد أنت

ولا أنا ما كنت قبل17.

لاشك أن الأنا الشعرية في الأشطر أعلاه، تراهن على الزمن الآتي باعتباره الخلاص من وضعية تتسم بالتردي والانحسار، تعيشها الأنا في الحاضر، ولعل ذلك يفهم من كلمة (غدا) التي تكررت ثلاث مرات، فالذات الناطقة ترفض الكائن، لتستشرف الممكن.

وتعزف غادة السمان نغمة التوق العميق إلى التحليق والتجاوز من خلال قولها:

(...)

حاولت أن تجعل مني

أميرة في قصرك الثلجي

لكنني فضلت أن أبقى

صعلوكة في براري حريتي18.

ترغب الذات الناطقة في العيش في عالم مفتوح ومنفتح بدل أن تبقى أسيرة في قصر المخاطب / الأنت، حتى وإن كانت أميرة فيه، الشيء الذي يدل على أنها تفضل الحرية والانطلاق والتحرك، هذه المعاني التي دافعت عنها في معظم إنتاجها الشعري، ولا غرابة في ذلك «فهي سيدة الخارجين على قانون الرجال، يكاد شعرها بمعظمه يحمل هذا التوق العميق للتحليق والتجاوز»19.

وتهفو نازك الملائكة هي أيضا إلى عالم آخر، بعيد عن الأفعوان رمز الرقيب الذي يطاردها باستمرار:

(...)

أسمع الصوت

سيري فهذا الطريق عميق

يتخطى حدود المكان

لن تعي فيه صوتا لغمغمة الأفعوان

إنه لا برنت سحيق20.

فجملة «يتخطى حدود المكان» تحيل إلى عالم تتجاوز الشاعرة فيه الواقع المفعم بالكوابح والقيود، عالم آخر وإن اتخذ طابع المتاهة ذات مسالك معقدة وأبواب لا حصر لها، المهم لدى الساردة هوأن تكون بمنأى عن الرقابة، إنه مكان أركادي، لا يعترف بحدود الزمان ولا المكان، حيث يصطبغ نص الشاعرة برؤيتها لعالمها في ذاتها، فيكون شعر المرأة فاتحا لبوابات الأمل والميلاد الجديد. وتتحدث الشاعرة وفاء العمراني عن هذا الأمل والميلاد، وتبوح برغبتها في السفر، فتقول:

(...)

أدخل في الأبعاد/ أتشعع

أصغي للسفر في أنحائي

أكتب عن انقلاب الأعضاء21.

يعد السفر في هذه النتفة الشعرية صنوا للتحليق والحلم بعوالم محتملة تجترحها الذات للإفصاح والبوح، وممارسة فعل الخرق والانزياح، ونسج عالم للأمل والحلم، وما ذلك إلا «إيذانا بانطلاق الفعل والخروج على تقاليد حصار الأنثى».22

3-الحب والتعبير عن الاشتهاء:

يمكن القول، إن المرأة لم تعد موضوعا مرغوبا فيه (مفعولا)، بل أضحت ذاتا راغبة (فاعلا)، تعلن عن أحاسيسها ورغباتها، متوسلة لغة تتضح بالاشتهاء، الأمر الذي أربك وزوبع المتلقي العربي الذي عودته الذاكرة الجمعية على أن ينظر إلى المرأة بوصفها كائنا خلق لا ليقول الشعر، بل ليقال فيه، لا ليتغزل، بل ليتغزل به، «لاعتبار رهانات العري والفتنة والإغراء التي تعين مفهوم جسد المرأة في المنظومة المعرفية المهيمنة....»3.2

وبخصوص إعلان المرأة عن الحب، ينبغي أن نشير إلى أنه (الحب) ورد في المتن الشعري النسائي المنتقى مرتعا خصبا للأحاسيس الحقيقية والمحتملة، باعتبار الحب شعورا إنسانيا، وقيمة عاطفية، وليس نزوة أو رغبة مجانية،إن المرأة باتت تنظر إلى الحب لا مجرد علاقة فردية بين ذكر وأنثى، ولا مجرد حدث محصور في حدود هذه الاثنينية، إنما غدا من منطلق منجزها الشعري» الطاقة الكبرى الخلاقة، والقوة العظيمة الخارقة التي تزلزل كل شيء لا لكي تهدمه فقط، بل لتعيد تكوينه من جديد...».24 وفي ضوء هذا، لا تجد فدوى طوقان غضاضة في الجهر بالحب، وفي اتخاذ المبادرة في الإعلان عنه:

نادني من آخر الدنيا ألبي

كل درب لك يفضي فهو دربي

يا حبيبي أنت تحيا لتنادي

يا حبيبي أنا أحيا لألبي25

فالحب الذي تبوح به الأنا في المقطع السالف الذكر، هو رديف الحياة لكلا الطرفين: المرأة والرجل، الأنا والأنت، الحب كذلك جسر يسعف على التواصل والانمياث بين الذاتين، وهو أيضا وسيلة لإثبات الذات واسترداد الخصب الذي يعقب الجفاف والجفاء، كما يتضح في المقطع الشعري للشاعرة نفسها تقول:

(...)

أعطنا حبا فنبني العالم المنهار فينا

من جديد

ونعيد

فرحة الخصب لدنيانا الجديبة26

وتعقد «سعاد الصباح» قرانا بين الحب والحرية في التعبير وإبداء الرأي أي في حق الاختيار من خلال قولها:

قل لي: أحبك

قل لي: أحبك

أعرف أنك تكره التكرار

ولكنني كامرأة...

أحب من يحك لي جلد أنوثتي.27

أو ليس الحب اختيارا، والاختيار هو التجسيد الحي للحرية؟ ومن تم وجب أن يكون التغني بالحرية ضربا من ضروب الغزل، أي أنه فعل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في صميم الحب، فماذا عسى أن تكون قيمة الحب بدون حرية؟ إن حب الاختيار هو الذي حدا بالشاعرة «غادة السمان» إلى رفض الدور الذي منح لها والمتمثل في جعلها كائنا مرغوبا يشتهى، لا راغبا يشتهي، تفصح الشاعرة قائلة:

(...)

حبك ينبت لي
عشرات الأجنحة الشفافة...
وأطير كفراشة خرافية
خرجت للتو من زمن الشرنقة
لأصير والمدى... واحدا.28.

تجهر الأنا الشعرية بحبها دون خشية من الرقيب، لأن الحب بالنسبة إليها يبعدها عن الواقع المبتذل، الحب حسب الأنا الشعرية، يحررها من الشرنقة والسجن، باعتبارهما مكانين منغلقين، وباللغة ذاتها، تبوح وتعترف سعاد الصباح بالحب وتتغزل بالحبيب في مقطعها الشعري الآتي:

حين تكون حبيبي
يذهب خوفي
يذهب ضعفي
أشعرأني بين نساء الأرض الأقوى
أترك عقدي الأولى خلفي29

إذا كان الحب قوة تحررية يمنح لغادة السمان القدرة على التحليق، فهو لدى سعاد الصباح، درع واق من الخوف والضعف وفرصة لتطهير الذات من العقد والحرز، الأمر الذي يزودها بالقوة والمناعة.

خاتمة:

تبين من خلال دراستنا للشعر النسائي المنتقى، أن الذات الأنثوية حاضرة حضورا قويا، معبرة عن حلمها وطموحها، الحلم بواقع ممكن، والطموح في صياغة هذا الحلم على أرض الواقع، كما اتضح أن هذه الذات تمكنت من الإعلان عن أحاسيسها الدفينة والإفصاح عن دواخلها دون رقيب أو حسيب، في مواضيع شعرية غير الرثاء الذي تم التركيز عليه عند المرأة الشاعرة، ومن ثم «فلا عجب إن أهدر جامعو ومدونو التراث الشعري شعرها في غير الرثاء الذي حصروا فيه مجالها الفني، ورووا قصائد الشعراء الذين تولوا الحديث عن عواطف الأنثى، وكانوا هم الذين صوروا لنا عالمها النفسي كما فعل امرؤ القيس، وعمر بن أبي ربيعة، وقيس بن الملوح، وجميل، وذوالرمة، والأحنف وأمثالهم ممن نطقوا بلسان سلمى وهند والثريا وليلي ولبني(...) أما من تحدثت أصالة عن ذاتها، فلم يلقوا إليها سمعا».30.

الهوامش

-1 زهور كرام: المرأة والتخييل، سلسلة ندوات، المرأة والكتابة، منشورات ج. المولى إسماعيل كلية الآداب والعلوم الإنسانية مكناس، رقم19914/8 ص، 25.

-2 عن جورج طرابيشي: «الرواية العربية النشأة والتطور» مجلة الآداب...، ع11 س40/199ص:33

-3 سعاد الصباح: قصيدة «توسلات» ديوان «فتافيت امرأة» دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع الكويت، ط.1994/8ص.59

-4 م. نفسه ص..16

-5 ظبية خميس: ق «الصمت، الموت، والمستنقع الآسن» د. السلطان يرجم امرأة حبلى بالبحر» رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1988/1ص111.

-6 نزيه أبو نضال: تجليات الأنثى المتمردة في القصيدة النسوية العربية، الكتابة والمتخيل، مجموعة مقالات، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن ط1 1999ص: 107.

-7 وفاء العمراني: ق. «أرحب من ضيق الماء» د. «الأنخاب» منشورات اتحاد كتاب المغرب ط1 /1991/ص7.

8- Marina Yaguillo: «les mots et les femmes» payot paris France éd –1992.p. 52

-9 غادة السمان: ق «أشهد نخلة عربية» د. «أشهد عكس الريح» منشورات غادة السمان، بيروت/ لبنان ط.1987/1/ص.29.

-10 فدوى طوقان: ق «هو و هي» د. من «قصائد وحدي مع الأيام» الأعمال الكاملة م.ع للدراسات والنشر، بيروت ط 1/:–1993 ص:288.

-11 المرجع نفسه ص:288.

-12 سعاد الصباح: ق «الحب والمعتقل» د. «في البدء كانت الأنثى» دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت ط1994/1.ص:86.

-13 جملية الماجري: ق «ريحانة» د «ديوان النساء» الشركة التونسية للنشر وتنمية الفنون ط1997/1.ص:85.

*ورد في هامش القصيدة أن «ريحانة» اسم لولية كان لها مقام صغير لصق على أحد جدران جامع عقبة بالقيروان، هدم في الستينات عند إدخال إصلاحات على الجامع الأكبر، ص: 89.

-14 غادة السمان: ق «امرأة البحر» د. «الحب من الوريد إلى الوريد» مطبعة دار الكتب بيروت لبنان ط1980/1.ص:72.

-15 ظبية خميس: ق «سوف أنمو في الرحيل» د «أنا المرأة الأرض – كل الضلوع» لندن –المملكة المتحدة– نوفمبر 1982ص:58

-16 سلافة حجاوي: ق «سر الحياة» د «سفن الرحيل» مطبوعات وزارة الثقافة الفلسطينية ط1988/1. ص:8

-17 فدوى طوقان: ق «ساعة في الجزيرة» م.س/ ص:175.

-18 غادة السمان: ق «أميرة في قصرك الثلجي» د «الحب من الوريد إلى الوريد» م.س.ص:15.

-19 نزيه أبو نضال: م.س.ص:114.

لا برنت: كلمة إغريقية، أصل معناها بناء ذو مسالك معقدة وأبواب لا حصر لها متصلة بعدد كبير من الممرات والدهاليز والأقباء، بحيث إذا دخله إنسان لم يملك الخروج منه. ص: 198.

-20 نازك الملائكة: ق «الأفعوان». د. «شظايا ورماد» المجلد 2. دار العودة بيروت لبنان ط1986/.ص:80

-21 وفاء العمراني: ق «أحوال التيه». د. «أنين الأعالي» دار الآداب، بيروت-لبنان. ط1992. ص45

-22 د. عالي القرشي: «نص المرأة من الحكاية إلى التأويل» دار المدى للثقافة والنشر دمشق سوريا ط.2000/1ص:55.

-23 زهور كرام: «في ضيافة الرقابة» منشورات الزمن مطبعة النجاح الجديدة/ المغرب.ط2001/ ص:44

-24 حسن طالب: «قاسم حداد في قلب الحب»، مجلة الدوحة العدد86: 1983. ص: 58

-25 فدوى طوقان: ق «كلما ناديتني» د، «وجدتها» م.س.ص: 161.

-26 فدوى طوقان: ق «صلاة إلى العالم الجديد». د. «أعطنا حبا» م.س.ص:238

-27 سعاد الصباح: ق «سر نسائي». د. «في البدء كانت الأنثى» م.س.ص:79

-28 غادة السمان: ق «حب». د. «الحب من الوريد إلى الوريد» م.س.ص: 145

-29 سعاد الصباح: ق «الحب في الهواء الطلق». د. «في البدء كانت الأنثى» م.س.ص: 40.

-30 إيمان بقاعي: «نازك الملائكة والتغيرات الزمنية» دار الكتب العلمية. بيروت لبنان. ط1995/1 ص: 15.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قسيمة الإشتراك

الإسم: ....

المؤسسة: ....

العنوان: ....

المدينة: ....البلد: ....

الهاتف: ....الفاكس: ....

البريد الإلكتروني: ....

+إشتراك لمدة سنة (12 عددا) إبتداء من تاريخ: .... بقيمة: ....

+قيمة الإشتراك:

*للأفراد داخل المغرب، 200 درهم، خارج المغرب (50 أورو)

*للمؤسسات داخل المغرب، 400 درهم، خارج المغرب (80 أورو)

+طريقة التسديد: ☐ تحويل بنكي

☐ نقدا

+إشتراك تشجيعي: ....

بواقع: ☐ نسخة من كل عدد ☐ نسختين من كل عدد ☐ ....

*ترسل القسيمة مع شيك بنكي (بقيمة الإشتراك) في رسالة مضمونة، أو عبر رقم الفاكس مع نسخة من توصيل التحويل البنكي، أو عبر حوالة بريدية في اسم المدير المسؤول ياسين الحليمي، إلى عنوان المجلة.

القسم الأول
ثورة الياسمين في رحاب رسالة الغفران

■فؤاد اليزيد السني

بينما كنت غافلا عن ذكر الله، منغمسا في شبهات الدنيا وملذاتها، ومستسلما كعبد عربي لطغاتها ومفاتنها، إذا بملاك «البرقيات السماوية اللاسلكية» يقف بعجلة لا معهودة على رأسي قائلا:

استعد للسفر البُراقي يا أبا اليزيد!

ولم أحر جوابا لأول وهلة، لأني كنت متوهما نفسي غارقا في حلم عميق. وإذا بالملاك يجذبني جذبة شديدة، خلت فيها بأن روحي، على وشك أن تزهق من جسدي، وهو يردد قائلا:

تهيأ قلت لك للسفر الرباني! لأننا في بضعة ثواني سنكون هنالك.

وما هي إلا لمحة عين، وإذا بي في عالم عجيب، لا عهد لي ولا لخيالي به من قبل. انتبهت لنفسي وقد حط بي الملاك المجنح، على مدخل بوابة جوهرية، علقت على واجهة مدخلها لوحة فضية، نقشت عليها بأحرف من ذهب، عبارة «جنة الرحمة». وإذا بشيخ وقور تحيط به هالة ضوئية، وتعلو قسماته مسحة إشعاع رباني، والنور يسعى بين يديه، وكأنه موقد من شجرة لا شرقية ولا غربية، واقف في انتظاري. حينها، استدار نحّي الملاك البراقي قائلا:

هو ذا شيخ المعرة في انتظارك عند مدخل جنة الرحمة! واختفى متبخرا في رمشة عين، مخلفا بعد اختفائه شرارات ونجوم برقية هنا وهناك. وبقيت في حيرة من أمري، حين خرج الشيخ الوقور فجأة من حالته التأملية، وتقدم باتجاهي ماشيا، ثم سلم علي قائلا:

أنا من بعث في استحضارك عندنا.

شيخ المعرة! قلت مستغربا، وأنا غير مصدق.

نعم شيخ المعرة نفسه، أبو العلاء المعري، ذاك الذي كان دميم الخلقة، قصير القامة، نحيف الجسم، ضعيفه، ومشوه الوجه بآثار الجدري والعمى. هو ذا نفسه، الذي يقف أمامك الآن مبصرا. والذي بعث في طلبك، ليطلعك على تتمة «رسالة الغفران»، وليكشف لك عن أسرار مدهشة، كان يجهلها بنفسه، في دار الفناء. وهذه الهيأة التي ترى الشيخ عليها، ليست سوى محض تصور ذهني. لأننا نحن مخلوقات الجنة الأبدية، لسنا محكومين بأجسادنا ومتطلباتها، لأن الأجساد عندنا، ليست سوى محض خدعة بصرية. إننا في الواقع نعيش بحقيقة جوهر أرواحنا الخالدة. والمخلوق منا نحن سكان الدار الباقية، إذا ما تصور ذهنيا أي شيء، أصبح حقيقة بصرية ومادية ملموسة لديه. فأنا على سبيل المثال، إذا خطر بتصوري الذهني، أن أظهر في حالة شاب في مقتبل العمر، حصل لي ذاك التصور مباشرة. وقس هذا التصور الذهني على كل ما بإمكانه أن يخطر بالبال.

«سبحان الذي لا يموت!» قلت في نفسي، وأنا كلي حيرة من هذه الرحلة الإعجازية، ومن هذه القدرة التصورية الذهنية الخارقة، ومن هذا الاختيار الذي وقع علي، أنا بالذات بخلاف سائر البشر. والسبب الخفي من وراء هذه الدعوة الفردوسية. وكمن يقرأ في نفسي ككتاب مفتوح، ابتسم الشيخ الوقور وقال لي مستدركا:

ألإختيار يا أبا اليزيد، قد كان من باب الصدفة المحضة لا غير. لقد طلبنا، وأقصد أنا وشقيقي المتنبي وزمرة من شعراء الحماسة، من ملاك «خزينة التراث»، أن يأتينا بآخر مخلوق دنيوي، قرأ «رسالة الغفران»، فكنت أنت.

قاطعته وأنا ممتلئ بالاندهاش والحيرة:

بالفعل، لقد كنت بصدد قراءة آخر صفحة من رسالتك للشيخ ابن القارح، حين فاجأني «الملاك البرقي» ومضى بي بسرعة تسبق سرعة الضوء، على متن آلته البراقية العجيبة، مسافرا بي إلى هنا.

ولكن الشيخ بوقاره المعهود، لم يقاطعني كما قاطعته، بل تركني لغاية ما أتممت كلامي، ثم دعاني بعدئذ، بأدب لا يليق إلا بسكان جنة الرحمة، إلى الدخول معه لروضة السكينة. واتخذ كل منا مقعده أمام الآخر، ثم نزلت الطلبات الشهوانية المتصورة في نفوسنا، من حليب، وعصير كوثر، ونبيذ، وحلوى مختلفة المذاق، والألوان، من تلقاء نفسها أمامنا، وأنا لا أزداد إلا دهشة، لولا أن استدركني الشيخ الوقور:

كما علمت يا زائري الكريم، لقد كان الاختيار، مجرد مصادفة دنيوية، أما فيما يتعلق بالرسالة السرية المتعلقة بهذا الاستدعاء الفجائي، فإنها ذات أهمية قصوى بالنسبة لنا سكان «جنة الرحمة». وكل هذا قد ابتدأ بقدوم المغفور له، محمد البوعزيزي عندنا في الأسبوع المنصرم، وب«ثورة الياسمين» التي وصلتنا بعده ...

وتغرغرت عيون الشيخ بالدموع، وقد سرح بعيونه في أطراف الكون اللاّ متناهية، والسكينة المطلقة قد خيمت علينا برحمة إلهية لا مثيل لها، فاغتنمت الفرصة مواسيا له:

أو تبكي يا شيخي الجليل؟

كلا إنه مجرد تصور ذهني، إنها دموع الفرح، بل دموع الرحمة. تصور بأني فارقت الدار الفانية، وأنا في شدة اليأس والعزلة والقنوط من رحمة الله، من بني جنسي. أو ما سمعت قولي؟:

تَعَبٌ كُلُّها الحَياةُ فما أَعْجَ
بُ إلاَّ مِنْ راغِبٍ في ازْدِيادِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقولي أيضا متضجرا من البشر:

قد فاضت الدُّنيا بأدنابها
على بَرايَاها وأجْناسِها

وكلُّ حَيٍّ بها ظَالِمٌ
وما بها أظْلَمُ من ناسِها

وبالرغم من كل ذلك التشاؤم الدنيوي الذي كان يطغى علي، فأنا كنت من الموحدين، وهذا قولي يشهد علي:

أَثْبَتَ لي خالِقا حكيما
ولَسْتُ من مَعْشَرٍ نُفاةِ

قلت وبفضل هذه الخصلة التوحيدية، شفع فيّ نبينا وأدخلني المولى إلى هذه الجنة الفريدة، التي اختصها برحمته، لكل من فارق الدار الفانية يائسا، وفي قلبه ذرة من التوحيد.

والشهيد محمد البوعزيزي كيف دخل على جنتكم هذه؟

وعدل الشيخ الوقور من جلسته، وقد كان قد بدأ بالانزلاق في يومياته الدنيوية المنصرمة، ورجع عائدا من شروده، وهو كله اطمئنانا بحياته الفردوسية الخالدة، واستدرك قائلا:

قلت لك يا أبا اليزيد، بأني قد خرجت من الدار الفانية، وأنا كلي تذمر من العروبة، ولم يحصل لي معاصرة تلك الثورة العربية، التي كنا ننتظرها في زمننا ونترقب حصولها، مثلنا مثل أولائك الذين كانوا يحلمون بها من قبلنا. تصور يا أبا اليزيد حظكم بها ومنها، بعد أكثر من ألف سنة من الانتظار. نعم إنها أول ثورة في وجه الطغاة، شعبها شعب عربي مسلم، ثورة تكتب بدم إرادة شعب بأكمله. تكتب يا عزيزي، ليس للعرب وحدهم، بل للإنسانية جمعاء.

واستغربت بهذا الاهتمام، الذي ما زال يوليه الشيخ الجليل لهذه الإنسانية، التي كان متضايقا منها لما كان، وقد أصبح ولا خوف عليه من سكان الدار الخالدة، ومع ذلك ما زال اهتمامه التصوري الذهني، عالقا بأخبارها. فسألته مستوضحا عن هذا الحبور بحدث دنيوي عابر:

وما شأنكم أنتم يا شيخي الجليل بهذا الحدث؟

فأجابني ودموع الفرح، ما تزال تتقاطر على لحيته الغراء مثل حبات جواهر:

لقد نلتم حظكم منها كما نلنا نحن حظنا أيضا.

وكيف ذاك؟

بمعاصرتكم الدنيوية لها من جهة، وبدخول الشهيد محمد البوعزيزي إلى جنتنا الرحيمة من جهة أخرى.

أولم يحرق البوعزيزي نفسه، فيحق عليه غضب الله الذي حرم علينا هذا؟

واستوى الشيخ الجليل في جلسته، وعدل من هيأته ومن بردته اليمانية السوداء، المسبوكة بخيوط ذهبية، ثم توجه إلي بالكلام من جديد:

ولله في خلقه شؤون، أو لم تطلع على رسالتي، أو لم تر كم من بئيس وجاهلي دخل الجنة بسبب فضلة خير أو ذرة إيمان أو كلمة حقّ؟

بلى أجبته.

فكذلك حال البوعزيزي، قال لي. فهذا الشاب البريء بسبب فساد مؤسسات الدولة، واستبداد الطغاة، قام بسبب حالة يأس تنسي بما ينهى عنه الشرع، وهو لا يدري بأنه يقدم لشعبه رسالة الحرية، لتحريره من نير العبودية والاسترقاق. ولقد تلقى الشعب التونسي البطل، مضمون الرسالة، وفهم معناها المجازي، ومن لحظتها اعتبر كل مواطن تونسي نفسه، مسئولا عن مأساة البوعزيزي الذي أصبح بهذه المناسبة، شهيدا للحرية الجماهيرية الآتية، والقادمة وعودها في جميع الأقطار المستبدة، بدون استثناء، إن شاء الله. ولصبح بالمناسبة ممن تحولت تضحيتهم، رمزا لثورة المستضعفين والمعذبين في الأرض.

فأجبته وقد اطمأنت نفسي:

الآن أدركت لغز «ثورة الياسمين»، التي فجرها البطل الشهيد البوعزيزي.

وفي هذه اللحظة اخترقت آفاق «جنة الرحمة» تكبيرة آذان فريدة من نوعها، أثارت انتباهي أنا بالخصوص، أنا الزائر الغريب لهذه الديار الفردوسية، فسألت الشيخ الجليل عنها:

ما هذا الأذان يا سيدي الشيخ؟

فأجابني وابتسامة الفخر العربية قد ارتسمت بريقا في عينيه:

إنها تكبيرة النصر للثورة التونسية. فكلما سقط طاغية في بلد ما من دار الفناء، كبر عندنا ملاك الكرامة والحرية، على مئذنة السلام. وتصور، بأن ما يخص شعوبنا العربية، فهذه أول تكبيرة منذ زمن سحيق.

وهب الشيخ الجليل من مقعده واستدعاني لزيارة قصر الحماسة، حيث تنتظرنا بعض الشخصيات الأدبية، للاحتفاء بهذه الثورة العربية الجليلة.

ومشينا بين صفوف أشجار كرز مزهرة، وحدائق من شتى أنواع الورود الناضرة، التي لم أر من قبل قط مثيلا لها، أو شبها، في دنيا بني آدم. وحين وصلنا إلى ضفة نهر فرح، خطر ببالي المشي على ماء النهر، وإذا بي وشيخ المعرة الجليل، نتمشى كلانا بمرح وخيلاء على الماء، لغاية ما عبرنا للضفة المقابلة. ثم دخلنا في ممر تشع تربته من بريق الجوهر الخالص، في اتجاه قصر الحماسة. وفي هذه اللحظة، طلعت علينا من الاتجاه المقابل، كوكبة من حور العين، يرفلن في قفاطينهن الحريرية والمخملية المجوهرة، كشموس مجرية تسبح نورا في آفاق اللانهاية. وعبرن على مقربة منا، وهن يزغردن تارة، وطورا ينشدن بإيقاع غنائي جماعي، مطلع قصيدة أبو القاسم الشابي:

إذَا الشَّعْبُ يَوْمًا أرادَ الحَياةَ
فَلا بُدَّ أنْ يَسْتَجيبَ القَدَر

ولا بُدَّ لِلَيلِ أَن يَنْجَلي
ولا بُدَّ لِلْقَيْدِ أنْ يَنْكَسِر

فالتفت إلى الشيخ الجليل، وبي رغبة ملحة في استطلاعه عن هذا الموكب الحوري، وقبل أن أسأله بادرني مجيبا:

أتصور بأنك تتحرق شوقا لمعرفة مغزى هذا الاحتفال؟ نعم إنهن يحتفلن بعرس الثورة التونسية، هذا الذي سيصبح عندنا، والقصد في تصورنا الذهني، عيدا سنويا من أعياد جنتنا الخالدة. وهن، بالمناسبة، يفخرن بشقيقاتهن من النساء والبنات التونسيات، اللاتي أصبحن رمزا ومفخرة للمرأة الحرة.

تم القسم الأول ويليه القسم الثاني موثقا بالمراجع والمصادر في العدد اللاحق إن شاء الله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■مبارك اباعزي

محمد شكري: عروة البوح

محمد الريفي التمسماني، كان هذا اسمه عندما كان لصا وسكيرا وعاشق ليل. غرف من معين التشرد واليتم الوجودي والألم النفسي، عايش الفراغ والتأم مع اليأس، وصاحب العاهرات وعاش في المبغى. هو الطفل الذي رأى أخاه يموت بين يدي أبيه. هو الذي لم ينل حظه من العطف الأبوي، وظل يحس بمقت منقطع النظير تجاه أبيه إلى أن مات. ربما قال في حوار من حواراته مع الزبير بن بوشتى: «كفانا من قتل الآباء».

لقد كان شكري، بحق، الابن الأول للتهميش، سيد الأزقة والشوارع الفارغة إلا من أمثاله المهمشين، المشردين، المنبوذين. يرتدي دائما سترة الفقر والجوع، ويعتاش من نفايات البورجوازية المتعفنة، ويسير على أوحال الرجعية المنهدمة على كل المجالات.

في السجن كان اندهاشه الأول بالحرف؛ خرج من المبغى ولتقيد إلى السجن، فغادره ملفوفا بدهشة الكلمات: «إذا الشعب يوما أراد الحياة، فلابد أن يستجيب للقدر». إن وقع الشعر وقع جمالي، وأثره في النفس يسبق وقع روعة معناه. تلك هي أولى الكلمات الأدبية التي طرقت آذان شكري، فجعلته يحس بالنقص وبالرغبة في التعلم، فكان أن خرج من السجن وقد أتقن الحروف كلها، الواحد تلو الآخر.

كل عظيم وراءه صدفة، هذا ما ينطبق على شكري، إنه ليس عظيما، فقط لأنه كان كاتبا دوليا، بل لأنه، وبعكس كل الكتاب العظماء، لم ينل من التعليم نصيبا إلا في الواحد والعشرين من عمره، ولا بد من مقارنته بمارسيل بانيول الذي أتقن القراءة في الثالثة من عمره، إنه فرق عظيم حقا.

إنه الكاتب الذي خلقته الصدفة، أو الذي خلق نفسه من خلال الصدفة. حمل أمتعته ومضى، تاركا وحل الجهل يأخذ بتلابيب أمثاله، وعد نفسه أن ينتصر عليهما بإرسال نظره بعيدا، ولما وصل إلى مبتغاه، كان يلتفت دائما إليهم، بل عاد إليهم كليا، ليستجيب لنداء الاستغاثة الذي يصدرونه في كل حين.

يذكر حسن العشاب، صديق شكري الحميم، أن شكري، لتقن قراءة الكلمات في سن الحادية عشرة من عمره (وهذا غير صحيح)، وهو الذي كان يعلمه في مقهى «موح الريفي» الذي يطل على بحر طنجة. كان شكري آنذاك قد ترك منزل العائلة كليا، نتيجة السلطة الأبوية العنيفة؛ حمته طنجة لأنها أمدته باللقمة، ولم يحمه الأب الذي لم يكن يمده بشيء.

لقد كانت الجرائد الممزقة في الشوارع وعارضات المقاهي والمحلات التجارية المعين الأول لشكري. يلتهم كل شيء، كمن حرم من الخبز الحافي مدة طويلة. هذا كله قبل أن يقرأ أولى النصوص الأدبية لأحمد عبد السلام البقالي «قصص من المغرب».

لقد كان مدركا لأهمية أن يصبح كاتبا، لما رآه من الاحتفاء والاحترام اللذين يحاط بهما الكاتب المغربي محمد الصباغ. سأل شكري عن هوية الرجل الذي يجلس في المقهى الذي يختلف عليه، فسخروا منه قائلين: «ألا تعرفه؟ إنه الكاتب المغربي الكبير، محمد الصباغ».

«الكتاب ينالون التقدير والاحترام، فلماذا لا أصبح كاتبا؟». هذا ما قاله الشاب في وعن نفسه. تعرف على محمد الصابغ، وقدم له بعض الكتب لكي يقرأها، وكان يصحح له بعض كتاباته أيضا. ولا نملك هنا إلا قول إن إرادة الشاب كانت من حديد.

يذكر محمد شكري في حوار أجراه معه جون ستبيبت، أنه كان يقتني المجلات ليتمتع بصور المغنيات الكبيرات والفنانات المصريات، وكان يجد دائما من يقرأها له، وذات يوم انخرط زبناء المقهى في نقاش عن عبد الناصر، وعندما حاول أن يتدخل نهره أحدهم قائلا: كيف تجرؤ على المشاركة في هذا النقاش المهم وأنت لا تعرف كتابة حتى اسمك؟ هذا الكلام الجارح جعله يتوجه إلى أقرب مكتبة، فاشترى كتابا في الصرف والنحو، ليتقن الأبجديات كلها بعد يومين.

كان عروة أدب، حقا. قيل عنه ما لم يقل، كما قيل عنه ما هو معتاد أن يقال؛ «استطاع أن يقطف ثمرة الشهرة من الأعالي رغم قزمية أدبية أدبه. كان أب للثورة الشحرورية ووريث الثروة الأدبية. لم يكن كاتبا بالمعنى الحقيقي للكلمة، كان شبه كاتب. عظيم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمر ذلك الرجل، أنجب عشرة كتب رغم عقم سنواته العشرين الأولى. لقد كان مجرد راو شفوي لأحداث حياته المطبوخة في ذهنه من كثرة شفويته. لم يكن الشحرور مرابطيا (محمد المرابط)، إنه ممتهن حقيقي للكتابة. القراء باللغة العربية يقولون إن شكري يكتب عن المدنس. القراء باللغات الأخرى يبحثون عن المقدس في أدب شكري.»

هكذا كان شكري في أعين قرائه. يدلون بحبهم أو مقتهم، حسب المقام والعلاقة والانتماء... علاقاته بأصدقائه أثرت سلبا وإيجابا على شخصه. روج له أصدقاؤه الذين بقوا أصدقاءه، ويخسه أصدقاؤه الذين تحولوا أعداء له.

والآن، مثل العمالقة، هو شخص فان، غير موجود. لكنه، الآن أيضا، موجود لأنه ما زال يمارس عنفه علينا. من يستطيع أن يجوب مسالك النقد دون أن يلتقي بأرسطو، من يستطيع أن يكتب عن البوح دون أن يحضره شبح شكري.

الذين قرأوه بوعي الأطفال أحبوه بشدة كما انصرف عنه بعضهم بشدة أيضا. قرأوه بوعي حسي بالغ الشهوة، بالغ اللذة. وقليل جدا من القراء من قرأ نصوصه بوصفه وثيقة اجتماعية عن الرذيلة والتهميش والتشرد، باعتبار أن الجوهر الأدبي في خبزه، يكاد يغيب، كما صرح هو نفسه.

والحقيقة أن الأدبية في نص الخبز الحافي لم يحسم فيها شكري نفسه، لقد قال بخلو نصه من التقنية الأدبية، وأحيانا اخرى، لكي لا يبخس قيمة عمله، يقول إنه لا يخلو منها.

ومهما يكن من أمر، فإن شكري، هو، بكلمة واحدة، عنوان الرفض الأدبي لكل القيم السائدة، أدبية -شكلية كانت، أو أدبية- مضمونية، فالنص في آخر الأمر، هو الذي يجد قارئه أينما كان، والأدب الحقيقي هو الذي يسهل عليه العثور على قارئه، بغض النظر عن قيمته.

لقد كان يمارس سلطة القراءة، وما زال يعبث بممتلكاتنا الأدبية، رغبة منه في ردم السقوف الأخلاقية التي تظلنا، كان ذلك مما يجب ردمه دون تردد.

محمد شكري هو ذلك الكاتب الذي أخذته أزمنة الرذيلة، وتواطأت عليه القذارة، فعانى منذ طفولته من قهر المؤسسة والسلطة والناس؛ ففي طفولته لم يصاحب غير الغجر والأندلسيين، لأن أطفال العرب كانوا يرفضونه، «اذهب أيها الريفي، أولد الجوع»، وقال حسن بحراوي إن محمد شكري «عانى التهميش اللغوي في طفولته عندما كانت لهجته الريفية قدرا يطارده على الدوام، حتى راح يسعى إلى مصاحبة المنبوذين لغويا، ليتلافى تلك النظرة الانتقاصية والاحتقارية...». (مجلة الآداب 2004½-.).

وفي نصوصه السيرية والروائية، أشار شكري في غير ما مكان، إلى ذلك الحنين الجارف الذي يشده إلى لغته الأمازيغية، وقد وافق هو نفسه على ترجمة الخبز الحافي إلى الأمازيغية قبل وفاته.

لقد صادق شكري عظماء الكتابة الأدبية؛ بيكيت، بولز، جنيه، تينيسي وليامز... عاش حياته الأدبية بكرامة، رغما عن أنف الرجعية الثقافية والدينية. كتب عن الجنس والفضيحة والسرقة والتهريب، ليس لأنه يشتهيها، بل لشدة مقته لها، لقد أراد تغيير عالم ملؤه الرذيلة والسوقية، وقال له أحد قرائه إنه منذ قرأ «الخبز الحافي» غير طريقة معاملته لأبنائه، مخافة أن يتعرض لما تعرض له أب شكري. لقد كانت نصوصه، بحق، تغييرية.

كان زهرة بيضاء في شوال من الشوك. كان طاهرا في النجاسة، كان بريئا بين عالم من المجرمين. لم تكن السياسة تثيره كثيرا، فوحدهم السياسيون من كانوا يتقنون المكر والخداع. لم تستطع الأموال أن تغريه، لأنه عاش بئيسا، وتعود على مرارة الإفلاس. كانت الخمرة أنيس ليله، لعلها تنسيه الرداءة.

ما كان يجب أن يغيب ذلك الظل العظيم، إذ من سيحجب عنا أشعة التردي الحارقة، غيابه يتم للأدب وفقدان للرجولة، في عالم، الرجال فيه يغادرون، ويبقى أشباه رجال.

قبل ثلاثة أشهر من هذا الوقت، في سنة 2003، غاب محمد شكري، وآنذاك فقط، أدركنا كم كان حضوره جميلا.

عوالم سردية

■ د. نجيب العوفي

محمد شكري / من الهامش إلى القمة

من الريف إلى العالم، ومن الهامش إلى القمة.
من أقصى بقعة في الريف المغربي، ومن هوامش طنجة وتطوان ووهران، إلى أقاصي العالم الأدبي.
تلك هي الرحلة النادرة والباهرة التي قطعها محمد شكري، الكاتب المغربي المنذور للهوامش والطابوهات.
تلك هي مغامرته الإبداعية-الاستثنائية.
ومحمد شكري لذلك، اسم مجبول بطينة الحياة وعرقها ومعاناتها قبل أن يلتمع بألق الشهرة ويحاط بهالتها كألمع أديب مغربي وعربي في نهايات القرن العشرين، سارت بذكره الأعارب والأعاجم، واخترقت نصوصه عددا من لغات العالم وألسنه، حتى ليمكن اعتباره في هذا الصدد، سفيرا أدبيا فوق العادة لبلده المغرب بخاصة، ولوطنه العربي بعامة. وإذا كان معيار قيمة أي مبدع، وقوام شهرته يتجليان أساسا في مدى «مقروئيته» وتداول أعماله بين الناس، في أكثر من قطر وصقع، فإن محمد شكري يحقق في هذا المجال رقما قياسيا وسبقا استثنائيا، ويعد ضمن قلة قليلة من الأدباء العرب تخطى صيتهم الحدود الوطنية صوب الآفاق العالمية، بشكل إبداعي عفوي صرف، لا أثر فيه لتوسل الشهرة أو السعي نحوها وتملق نيونها وأضوائها.
لقد جاءته الشهرة الأدبية حبوا صفوا، قبل أن يجيئها قصدا وعمدا، جاءته من خلال تجربته الإبداعية والوجودية الذاتية الخاصة والصادقة، قبل أن تجيئه من أي اعتبار آخر.
وبعبارة، جاءته هذه الشهرة من خلال «الهامش» الاجتماعي والوجودي الذي تحرك فيه شكري وعايشه بمسامه وخلجاته حتى النخاع، حتى السويداء، وعبر عنه إبداعيا بكل الصدق والحرارة والصراحة، وبكل مسامه وخلجاته أيضا، وكأنه يغوص في حمأته من جديد، ويصطلي بوقدته من جديد. وتلك بالضبط هي عظمة وقوة شكري الإبداعية والأدبية. ذلك هو الدرس الكبير الذي يقدمه.
أن يرقى بالهامش إلى القمة، وأن يجعل من «القاع الشعبي» منجما ذهبيا وموردا عذبا يتقاطر عليه الواردون من كل فج ومن كل صقع، وكل ذلك بفضل موهبة شكري الإبداعية وطاقته الأدبية المختزنة على مر الأيام والليالي، وعبر مشاق الهامش ومغاراته ومتاهاته.

الموهبة الإبداعية + الحنكة الوجودية الخاصة، تلك هي المعادلة التي صنعت ونحتت اسم محمد شكري.
وكم في الحياة من هامش وهوامش، وكم في هذه الهوامش من هامشيين كثر يدبون فوق الأرض وينتشرون في فجاجها، لكن المبدع الهامشي أو الهامشي المبدع، نادر ومفتقد، كما يفتقد البدر في الليلة الظلماء. هنا مرة أخرى، تكمن عظمة وقوة محمد شكري، هنا يغدو شكري فردا ونسيجا وحده.
حين كتب شكري سيرته الجريئة (الخبز الحافي) بكل الصدق الأدبي الجارح والجريح، متقصيا أدق التفاصيل وجزئيات الهامش والذات، لم يكن يدور بخلده أن تلك الكلمات والحروف الصادقة التي سطرها فوق الورق، ستخترق به سياج الهامش لترقى به إلى أجواز الشهرة والعالمية. وهذا هو الدرس الآخر الأساس، الذي تقدمه تجربة شكري الأدبية.
أن تخترق أفق العالمية، انطلاقا من الهامش الجغرافي والاجتماعي الخاص الذي تعيش فيه وتكتب منه وعنه.
أن تخترق قلوب الناس، في مشارق الأرض ومغاربها، من خلال التعبير الصادق الحميم عن هموم وخوالج قلبك الخاصة، وتفاصيل وجزئيات بيئتك الخاصة.
وكيما تخترق بإبداعك جغرافيا العالم، عليك أن تحفر عميقا فيما سماه محمد برادة «الجغرافيا السرية» لذاتك ومجتمعك. وذلك بالضبط ما فعله محمد شكري، كما فعله كبار الروائيين والقاصين في العالم، وهم قلة في جميع الأحوال.
العبور إلى العالمية، من خلال الارتباط الحميم والصادق بالمحلية والخصوصية والهوية، بكل إيجابياتها وسلبياتها، بكل شوسمها وندوبها.